

Oameni de seamă

ION BARNA

EISENSTEIN

„Prima schiță a unui scenariu pe care l-am scris cîndva, o pantomimă, era povestea unui tînăr nefericit, care rătăcea printre semenii săi, fixați în obligativitatea de a se mișca sau alerga pe orbite imuabile...

Există și un moment cumplit, în care eroul atît de mîndru de linia dreaptă a propriului său drum, care intersecta sinusoidele și lemniscatele partenerilor săi, își dă deodată seama că nici drumul lui nu este unul liber consimțit, că linia dreaptă a traiectoriei sale nu este decît un arc de cerc care, deși destul de depărtat de centru, rămîne totuși predestinat, asemenea drumurilor celorlalte personaje.

Pantomima se termină cu o defilare generală a traiectoriilor geometrice care se întretaie și care cu încetul îl duc pe erou la nebunie."

SERGHEI EISENSTEIN

CUVÎNT ÎNAINTE

De la surprinzătoarea apariție în 1939 a broșurii lui Vsevolod Vișnevski nu a mai existat o relatare asupra vieții lui Serghei Eisenstein atît de pertinentă și de o asemenea probitate ca această carte a lui Ion Barna. Atît Vișnevski — în dimensiuni reduse, cît și Barna — cu o altă amploare, prezintă dezvoltarea lui Eisenstein ca pe o continuă luptă și victorii continue, chiar dacă noi nu am putut beneficia nemijlocit de toate filmele pe care el ar fi dorit să le realizeze. Victoriile sale sînt cuprinse în acel neîntrerupt proces de dezvoltare care ne cucerește în viața fiecărui artist mare, pătimaș — fie că se numește Musorgski sau Bach, Daumier sau Rembrandt, Balzac sau Joyce — și tocmai acest proces creator de dezvoltare este însăși tema biografiei lui Barna.

Un asemenea proces este atît de nestăvilit încît nu poate fi oprit de moarte — el se continuă prin procesul creator al altor artiști care învață din operele și ideile predecesorilor lor. Există biografii lipsite de înțelegerea acestei continuități a creației și atunci cititorul încearcă doar o părere de rău, cînd eroul moare, la sfîrșitul cărții. Celălalt fel de biografie a unui artist este rar — poate pentru că autorul ei trebuie să fie și el un artist ; aici forța creației eroului este mai puternică decît orice obstacol, orice inhibiție, orice îndoială a lui însuși, și cititorul este tot atît de emoționat de năzuințele eroului ca și de operele sale desăvîrșite.

Aceasta este pricina pentru care Ion Barna a acordat mai multă atenție decît oricare dintre criticii sau comentatorii lui Eisenstein ideilor nerealizate

dintr-o carieră care ne-a dăruit numai șapte filme finite. Deoarece aceste idei s-au dezvoltat și au înflorit în opera teoretică și pedagogică a lui Eisenstein — componentele esențiale și prea puțin cunoscute ale vieții sale creatoare — ele ne sînt pentru prima oară înfățișate aici în relație cu creațiile mai vizibile, cu filmele și proiectele de filme. Ești ispitit să compari aceasta cu icebergul din care doar o parte se arată deasupra apei — dar asta ar intări legenda unui Eisenstein cerebral, rece ca gheața. Rațional, da, a fost, dar pentru el creația rațiunii era expresia unei pasiuni, dintre acelea care încălzesc filmele sale pînă la incandescență, datorită căreia nu le mai putem uita — și cartea discută multe asemenea momente și episoade ale creației lui. Tocmai de această bază emoțională și psihologică ține seama Barna tot timpul în cartea sa, cu o căldură pe care o găsești prea rar în asemenea opere de cercetare. Deși a țintit obiectivitatea, Barna și-a iubit subiectul.

Este uimitor cum, în timpul scurt ce a trecut de la moartea lui Eisenstein, atitudinile față de el și arta sa au împietrit atît de repede, încît constați încă de la începutul lecturii că această carte a lui Barna schimbă portretul devenit tradițional al acestui artist. Desigur acest „tradițional" punct de vedere despre Eisenstein începe o dată cu începutul carierei sale, cînd și-a uimit și adeseori speriat colegii și supervizorii cu ascuțimea sa intelectuală și cu amploarea năzuințelor sale. Mai mult chiar, eforturile sale de a cuprinde toate artele și științele într-o sinteză filmică, în loc de a dovedi fermitatea și devotamentul față de arta sa, au avut efectul de a-l despărți de restul lumii filmului și din această falsă distanță a fost alcătuit și statornicit portretul lui Eisenstein. Despre un asemenea portret inexact și inexpresiv el ar fi spus cu dispreț, reluîndu-l pe Mahler — „Tradition ist Schlamperei !" Uneori trebuie să treacă multe generații înainte ca asemenea portrete tradiționale să fie dezmințite și depășite. Sîntem norocoși că Barna a pornit la lucru atît de devreme.

Ce ar fi gîndit Eisenstein despre această relatare a preascurtei sale vieți ? Simpatia și dorința de înțelegere erau socotite virtuți importante la cei din jurul său ; cu această măsură erau judecați colaboratorii, studenții, prietenii săi și chiar cîțiva — puțini — dintre criticii săi, de acasă sau din străinătate, înainte de a li se permite să pătrundă în gîndirea, în inima și intențiile acestui artist. Aș fi vrut ca Eisenstein să-l fi putut cunoaște pe Ion Barna și să-i fi citit cartea.

JAY LEYDA

INTRODUCERE

Personalitatea pe care încercăm să o descifrăm în cartea de față este nu numai categoric cea mai importantă din întreaga istorie a cinematografiei, dar totodată și una din cele mai interesante figuri ale istoriei culturii. Socotit și astăzi, fără echivocuri, „cel mai mare regizor de film", Eisenstein domină olimpic arta cinematografică. Dar totodată nu știu să fi existat vreodată artist, în afara lui Leonardo da Vinci, care să fi meditat atît de intens și de îndelungat asupra operei sale, asupra artei, ca Eisenstein — întîiul și cel mai de seamă teoretician sistematizator al artei filmului. Avem în față cazul unui artist care, realizînd o operă de această valoare, a elaborat totodată în paralel și analiza ei științifică, dînd astfel răspuns unor întrebări cheie pentru cunoașterea problemelor intime ale creației cinematografice. Și mergînd mai departe nu vom putea decît confirma constatarea lui Eisenstein : „Metoda cinematografiei (adică de fapt studiul mecanismului actului de creație cinematografică — n.n.), în cazul în care va fi pe deplin înțeleasă, ne va îngădui înțelegerea metodei artei în general".

Dificultatea unei cercetări biografice a fost surprinsă cu precizie de G. Călinescu : „Cea mai ingrată situație cînd vrei să cunoști un om de o oarecare complexitate este aceea de a trăi zilnic în apropierea lui (sau, aș mai adăuga, aceea de a te bizui pe mărturiile celor ce-au trăit în preajma lui — n.n.). Cu fiecare gest diurn omul se sustrage observatorului naiv care culege numai anecdote. Artistul are o existență superficială, banală, la fel cu toată lumea și un sens interior, foarte adesea indescifrabil". Am început

lucrul la biografia de față încercînd o colectare a tuturor mărturiilor asupra evenimentelor din viața lui Eisenstein. Era un soi de anchetă internațională pe care am întrerupt-o în clipa în care am constatat pe de o parte adevărul celor scrise de G. Călinescu și pe de altă parte două impedimente insurmontabile : o mare parte din cei care l-au cunoscut intim nu mai erau în viață și în același timp mărturiile existente se contraziceau brutal. Erau aici contradicții în interpretarea unor fapte, dar întîlneam chiar și contraziceri faptice. Abandonînd de aceea această cale am optat pentru un istoric nu al faptelor exterioare, ci, pe cît posibil, al acelor evenimente intime, al desfășurării acelui „sens interior" atît de dificil descifrabil. Am înlăturat așadar mărturiile subiective care constituie în fond un obstacol între tine și cel a cărui viață o studiezi. Mărturiile acestea obturau calea cunoașterii și le-am eliminat în măsura în care nu aveau o absolut certă acoperire. Am ajuns astfel la nuditatea faptelor interioare care se dezvăluiau măcar parțial. Un exemplu : autoarea singurei biografii a lui Eisenstein, uimitor de subiectivă de altminteri, engleza Mary Seton, îi atribuie artistului o gîndire mistică, adăugînd că ea este singura căreia Eisenstein i s-a confesat în acest sens. Jean Mitry, invocînd tot o mărturisire directă, personală a lui Eisenstein, susține că informația Mariei Seton este falsă fiind vorba de o preocupare a regizorului pentru aspectul exterior, hieratic, spectacular al ceremonialului. Seton revine în polemică, precizînd încă o dată că este singura căreia Eisenstein i-ar fi mărturisit aceste gînduri. Într-un asemenea caz — și ele sînt numeroase — biograful a căutat dezlegarea contrazicerii prin cercetarea operei realizatorului, constatînd că :

1. elementele ceremonialului mistic-religios sînt, într-adevăr, nemijlocit sau indirect, prezente în toate filmele sale, dar —

2. filmele sale conțin mereu atacuri satirice împotriva misticismului religios, persiflări acide, net antireligioase. Rezultă de aci că, în acest caz, teza lui Mitry este cea corectă și nu cea susținută de Seton față de care, în urma acestei întîmplări, biograful este obligat să-și păstreze o rezervă generală. Dar studiul operei și al mărturisirilor scrise de Eisenstein dovedește că adevărul este mai departe, mult mai complex și conține și o necesitate acută a artistului de a studia și a exprima filmic manifestările extaticului, ale extazului în diferitele sale forme. Și acesta este, repetăm, doar unul dintre exemple.

Bineînțeles că nici în aceste condiții cunoașterea integrală biografică[1] nu este cu putință din lipsa funciară de obiectivitate a cercetătorului. Pentru că, în fond, orice biografie este o pledoarie. Biograful strînge materialul faptic, multitudinea de documente pentru a le corobora în virtutea unei ipoteze proprii. Deși născută din cercetarea materialului obiectiv, ipoteza este totuși, prin definiție, un punct de vedere subiectiv, posibil dar nu obligatoriu, cu ajutorul căruia cercetătorul se reapleacă asupra documentelor descifrate în momentul în care acestea se cer interpretate. Lucrurile sînt cu atît mai dificile în cazul unui autor de filme, cu cît între intențiile acestuia și realizarea lor sînt atîția factori externi, materiali. Urmărirea gîndului, a creației lui Eisenstein se complică așadar prin faptul că, pe lîngă analiza mecanismului prin care se naște un film al său, vom fi nevoiți să căutăm, pas cu pas, felul în care acest gînd a putut fi transmis și realizat prin intermediul tuturor verigilor, de toate ordinile, care constituie complicata producție a unui film.

Sarcina biografului este însă în același timp ușurată de o conjunctură aparte aici ; există, în cazul lui Eisenstein, documente numeroase, dar mai ales variate. Atît de variate cum pare-se nu mai poți întîlni în creația vreunui artist. Există :

1. — bineînțeles — filmele sale ;

2. scenariile proprii ale filmelor, uneori cu :

3. variante, de multe ori, și

4. materialul pregătitor pentru elaborarea lor (proiecte, material documentar adnotat, planuri, „brouilloane", comentarii aruncate pe hîrtie mai mult sau mai puțin sistematic etc.) ;

5. desene și schițe numeroase care prefigurează filmul, concretizează intențiile, ideile ;

6. însemnări, articole teoretice redactate în timpul filmărilor care oglindesc, prin prisma analizei estetice, diferitele momente ale cristalizării operei, intențiile artistului ;

[1] Cartea de față, de altminteri, evită elucidarea vieții sentimentale, erotice a lui Eisenstein care este viu controversată și de aceea azi încă cu neputință de descifrat, și, mai cu seamă, implică persoane în viață ceea ce face ca subiectul să rămînă încă neabordabil. Mai tîrziu și acest capitol — important ! — al vieții lui Eisenstein va putea fi probabil clarificat, după ce informații esențiale, azi inedite — nepublicate sau chiar nepublicabile — vor putea fi cunoscute.

7. analiza lucidă, profundă și detaliată a propriilor filme, după terminarea lor, precum și studiile cuprinzînd concluziile teoretice-estetice generalizate ce decurg din aceste analize ;

8. scrieri memorialistice, disparate, uneori cu intenții de memorii, alteori aruncate parcă la întîmplare în cadrul celor mai diverse articole și studii ;

9. stenogramele lecțiilor sale de regie, care sînt în cea mai mare parte încă nedescifrate ;

10. desenele sale (în afara schițelor pentru filme) au, în genere, o certă valoare biografică, evocînd adeseori preocupări anumite, reacția în fața unor întîmplări, stări sufletești dintr-o perioadă etc. ;

11. în sfîrșit, un document insolit, filmul-studiu alcătuit de Jay Leyda dintr-o parte a materialului inedit rămas de la filmul neterminat al lui Eisenstein, „Que viva Mexico", care permite urmărirea exactă a manierei de lucru și de gîndire a regizorului în timpul filmării. Diversitatea acestui material documentar izbește în primul rînd. Chiar și numai urmărirea drumului de la documentarea pentru un film, prin scenariu, pînă la filmul finit este concludentă adeseori pentru descoperirea unor faze esențiale ale procesului de creație.

Autoanalizele ne amintesc de afirmația lui Paul Valéry care declară clasic pe „acel scriitor care poartă în sine un critic și-l asociază în mod intim activității sale". Eisenstein mărturisea și nu o dată : „Mă consumă o pasiune îndîrjită pentru munca de cercetare, pentru descoperirea legilor fundamentale de construcție a operelor, pentru aflarea procesului lor de creație". Utilitatea uriașă a scrierilor memorialistice nu mai trebuie dovedită. Ele ușurează mult munca biografului, complicînd-o însă în același timp prin contrazicerile pe care le conțin. În afara unor contradicții faptice, care trebuie mereu clarificate, întîlnim obiceiul lui Eisenstein de a se lăsa furat de alunecarea gîndurilor și uneori a peniței pe hîrtie (scrierile acestea sînt adeseori improvizații, autorul neștiind cum va continua o pagină începută), de spontaneitatea asociațiilor libere ce se nasc. Uneori compune astfel explicații ale unor fapte asupra cărora certitudinea este evident imposibilă. Dar chiar și atunci explicațiile sînt interesante tocmai prin acest curs liber al memoriei, biografului rămînîndu-i să selecteze în urma confruntării complicate a datelor, faptele semnificative. Sarcina este cu atît mai dificilă cu cît scrierile acestea sînt departe de a fi complete, chiar și editarea lor este fragmentară și adesea referirile

autobiografice trebuie decorticate din cele mai variate texte despre cele mai diferite probleme. Deși anevoioasă, a fost totuși posibilă cercetarea surselor emoționale ale operei, a împrejurărilor în care ea s-a născut, a acelei conjuncturi aparte de evenimente senzoriale și sociale care constituie condițiile apariției operei.

„Nici un artist nu prevede planul vieții sale — scrie Thomas Mann — și nu cunoaște materialul pe care-l va prelucra în decursul timpului. De cele mai multe ori, însă, el va putea stabili o legătură între creațiile sale individuale, va observa că miezul lucrărilor următoare este prezent în cele premergătoare și astfel reiese tot mai mult și mai mult că individualul gravitează în jurul unui centru personal unic și că în cele din urmă formează o unitate naturală." Biografia de față este în fond o încercare de a descoperi acest centru personal unic și evoluția sa.

Odată, profesorul Eisenstein își întreba studenții despre ce ar dori cel mai mult să-l audă vorbind la cursurile sale. Unul dintre ei îl rugă : „Nu ne vorbiți despre montaj, nici despre filme, nici despre producția cinematografică și nici despre regie. Povestiți-ne cum devine cineva Eisenstein". Biografia noastră este o încercare de a răspunde la această întrebare.

I. SCHIȚA PENTRU UN PORTRET

„La el — spunea Czerny despre Beethoven — orice zgomot, orice mișcare devenea muzică și ritm.“ Și Romain Rolland adaugă : „Leonardo proceda la fel cînd vedea în crăpături de zid sau în flăcările căminului chipuri ce surîdeau sau se strîmbau“. În egală măsură, întreaga viață de idei și senzorială a lui Eisenstein era proiectată în lumea filmului. Ceea ce nu corespunde, bineînțeles, niciodată cu o monomanie, cu o preocupare obsesivă. Dimpotrivă, sfera de preocupări a lui Eisenstein era surprinzător de vastă, întinzîndu-se de la matematică la pictură, de la fiziologie la filologie, de la etnografie la istoria literară. Fenomenul depășește însă simpla concentrare asupra unui obiect (în cazul nostru asupra cinematografiei), fiind incomparabil mai complex. Înainte de toate nici nu poate fi vorba despre o concentrare, act voluntar prin excelență, circuitul fiind în fond invers. Nu dinamica intelectuală a artistului este cea care printr-o preocupare și strădanie constantă se integrează în lumea înconjurătoare, aruncînd asupra ei lumini inedite, căutînd să și-o însușească într-un fel propriu, personal, ci orice fenomen din jur pătrunde în această conștiință artistică filtrată de ea, dizolvîndu-se în viziunea sa proprie asupra vieții. Niciodată Eisenstein nu a putut exclama în fața unei întîmplări oarecare : „Ce subiect bun de film !“ Sau în fața unui peisaj : „Ce frumos ar fi asta pe peliculă !“

Contactul artistului cu întîmplarea sau cu peisajul însemna un proces de sublimare, materialitatea faptului apă-

rîndu-i nemijlocit prin transparența vizorului aparatului de filmat (Leonardo *vedea* chipuri în crăpăturile zidurilor, nu trebuia să facă eforturi de a și le *imagina*). Un om care arăta, în fond, la fel ca toți ceilalți avea această capacitate uimitoare de a vedea altfel, de a percepe altfel lucrurile din jurul său. Scria : „Văd excepțional de viu înaintea mea ceea ce citesc sau ceea ce-mi vine în minte. Aici se îmbină, probabil, un foarte mare bagaj de impresii vizuale, o memorie vizuală ascuțită, cu un antrenament intens în domeniul «day-dreaming»-ului, cînd te silești să urmărești în imagini vizuale, ca pe o peliculă cinematografică, lucrurile la care te gîndești sau pe care ți le amintești. Chiar și acum, cînd scriu, nu fac în fapt decît «să conturez» cu mîna desenele unor lucruri care se perindă prin fața mea ca un neîntrerupt șir de imagini vizuale și de evenimente. Aceste impresii, care sînt înainte de toate acut vizuale, se cer, dureros de intens, reproduse. Cîndva, singurul mijloc, obiect și subiect al unei astfel de «reproduceri» eram eu însumi. Acum am în acest scop vreo 3 000 de «oameni-unități» care mă ajută, poduri ce se ridică, escadre, herghelii și incendii. Dar ceva «comun» tot mai rămîne : foarte des mi-e absolut suficient să redau o imagine vizuală care mă preocupă (nu este necesar ca ea să fie reprodusă în toate detaliile), pentru a mă simți mulțumit. Desigur că acest lucru determină în mare măsură deosebita intensitate vizuală a mizanscenelor sau cadrelor mele". Desigur că niciodată nu va putea fi cunoscut în toată intimitatea sa acest uluitor mecanism psihic. Biograful nu va putea decît să încerce a surprinde cîteva date ale lui. Dar înainte de a intra în intimitatea cerebrală — de ne este permis să-i spunem astfel — a lui Eisenstein, ar fi poate util să facem o primă cunoștință cu omul, cu existența sa fizică. Și, din teamă de a nu greși, nu ne vom îngădui decît de a pune cap la cap cîteva linii, culorile, adică elemente cu ajutorul cărora s-ar putea face un portret al lui Eisenstein. Deci doar schița pentru un portret.

Impresiile despre Eisenstein sînt net diferite, contradictorii chiar. Uneori, apologetic, se vorbește despre el în termenii cei mai ditirambici, aglomerîndu-se toate calitățile ideale pe care un muritor le poate poseda. Alteori, dimpotrivă. Se pare că Eisenstein era un om care reușea

să stîrnească deopotrivă dragoste și ură. Sfida pe cei din jur din clipa în care îi disprețuia, avea o bucurie parcă copilărească de a stîrni inimiciția celor a căror amiciție nu o prețuia. Fermeca însă pe toți cei față de care avea stimă și, dincolo de laudele apologeților săi, cel ce-i umblă pe urme pentru a-i descifra viața întîlnește cascade de declarații ale oamenilor — și sînt cei mai valoroși — pe care i-a cucerit prin farmecul său. (O picanterie : cînd prefectul Parisului, Chiappe, a făcut un scurt raport pentru expulzarea lui Eisenstein, specifica : „M. Eisenstein par son charme personnel" cucerește prieteni pentru Uniunea Sovietică.) Urmărindu-i biografia cunoști momente — ca acel tragic film american — în care sfidarea lui s-a întors dureros împotrivă-i (și aceasta este departe de a fi o excepție), după cum întîlnești nenumărate cazuri în care personalități dintre cele mai diferite, de la artiști geniali pînă la simpli marinari sau țărani analfabeți, l-au îndrăgit pe acest om atît de contradictoriu.

Marele Eisenstein — Maiestatea Sa Eisenstein, cum îl numeau nemții, parafrazînd astfel inițialele sale, acel S.M. care-i preceda numele — a rămas pînă la sfîrșitul vieții un copilandru neajutorat. Mulți au intuit aceasta. A mărturisit-o el însuși în note biografice publicate mult după încetarea sa din viață : „Fiecare om are o opinie despre el însuși. Unul se crede d'Artagnan, altul Alfred de Musset. Altul Cain al lui Byron. Alții se mulțumesc modest cu situația lui Ludovic al XIV-lea din raionul, din studioul lor. Cînd mă privesc față în față cu mine, eu mă asemăn cel mai mult cu David Copperfield. Fragil. Subțirel. Mic. Fără de apărare. Și foarte timid". Constata, spre sfîrșitul vieții, că a rămas același băiețel ca în copilărie și remarca : „În asta constă și amărăciunea mea. Dar în aceasta probabil și fericirea". Cele de mai sus le scria un om perfect conștient de uriașa sa valoare, de geniul său, același artist care a creat cea mai solidă operă din istoria cinematografiei și căreia i s-ar putea, pe bună dreptate, aplica cuvintele lui Picasso : „Ei (impresioniștii) au vrut să înfățișeze lumea așa cum o vedeau. Pe mine nu mă atrage asta. Eu vreau să înfățișez lumea așa cum o gîndesc".

Era un mare timid. A declarat-o deslușit („Detest să apar în fața publicului... Încremenesc..."), iar o autocarica-

tură o demonstrează. Întrebat asupra primei impresii pe care i-a făcut-o Eisenstein, Jay Leyda declara : „Mi-a fost teamă. Eisenstein semăna cu Jupiter, cu un zeu mînios. Încerca totdeauna să te impresioneze ca și cum ar vrea să-ți facă un test. Ceea ce, bineînțeles, supăra pe toată lumea... Dar această atitudine a lui Eisenstein era numai o mască. Dacă supraviețuiai, totul mergea bine cu el și, în ciuda caracterului său foarte complicat, era un om și un profesor minunat".

Pe unii îi surprindea aspectul său : un cap uriaș, disproporționat, sau vocea sa neobișnuit de subțire. Pe alții îi hipnotiza de la prima întîlnire, Leon Moussinac descrie astfel prima sa întîlnire cu Eisenstein, a cărui personalitate l-a „răscolit" : „Te domina, fizic și intelectual totodată. Fizic, prin mobilitatea feței și a mîinilor, prin puterea bustului pe care se insera volumul masiv al capului, prin strălucirea energiei și a inteligenței care emana din toată persoana sa".

Impresii diametral opuse față de aceleași trăsături vom întîlni de-a lungul întregului material biografic. Și poate că cel mai mare deserviciu adus acestei personalități deosebite a fost acela al apologeților, care, falsificînd prin divinizare, au descarnat imaginea lui Eisenstein, traducînd-o într-o abstracțiune a perfecțiunii morale, transformînd un om din carne și sînge într-o noțiune care devenea prin aceasta îndepărtată, ireală și imposibil de înțeles. Nu ! Nu era modest, nu era cel mai amabil exemplar al speciei umane, nu era numai zîmbet și miere, nu era lipsit de irascibilitate, nici de greșeli mai mult sau mai puțin grave ; avea ciudățeniile lui ca orice om și nu va scădea cu nimic aureola ce-l înconjoară dacă oamenii vor afla că acest spirit științific, de o mare luciditate, era foarte superstițios — se ferea de pisicile negre care-i tăiau drumul, de scări pe sub care evita să treacă, de zilele de vineri, de cifra 13... Se plîngea că „asta încurcă mult în viață" și credea cu intensitate în declarațiile unui prezicător care-i prevăzuse de timpuriu că va muri la vîrsta de 50 de ani (a murit de altminteri doar cu 18 zile după data prorocită). Era în același timp ceea ce se cheamă, comun, un om prăpăstios și avea bizare comportări cîteodată : a lucrat o iarnă întreagă numai noaptea și numai

în halat, consumînd multe cafele, doar pentru că imaginația sa fusese excitată cînd a aflat comportarea asemănătoare a lui Balzac. Doar cunoscînd toate aceste fapte contradictorii poate fi înțeleasă această completă și complicată personalitate artistică.

Și pentru că adeseori locuința unui om îi reflectă intimitatea intelectuală, caracterul, ne propunem să o descriem, cu gîndul de a descoperi existența sa într-un mediu intim, unde se știa neobservat.

A avut mai multe locuințe. Pe vremea cînd locuia într-o cameră pe Cistîie Prudi, în casa ticsită de cărți, a pictat pe tavan cercuri negre și roșii, concentrice, în jurul cîrligului pentru lampă, cu gîndul de a face tavanul să pară mai înalt. Tavanului îi zicea cupolă și uneori avea impresia că inelele colorate încep să se învîrtească și să desfășoare odaia în lături. Era o nevoie vitală de spațiu, de întindere și de monumental, care a răzbătut, de altminteri, în toată opera lui.

Locuința sa de mai tîrziu de pe Putîliha era la marginea Moscovei, în apropierea studioului „Mosfilm" și prin fereastră se vedea o cîmpie ce se întindea pînă la orizont, o livadă de vișini, pomi care erau urmașii grădinilor sădite de Ivan cel Groaznic. Dormitorul era uimitor prin faptul că, în aranjarea lui, Eisenstein dăduse frîu liber gustului său pentru extravagant, pentru grotesc, umorului său debordant, pentru că toate acestea îl caracterizau. Le cerea prietenilor din străinătate să-i trimită cravate excentrice, pijamale țipătoare pe care le purta nu numai noaptea în pat, ci adeseori în cursul zilei. Simțul umorului, uriaș, îi făcea pe unii să-l compare cu Colas Breugnon, îi cucerea pe cei din jurul său, și i-a adus, în toate țările în care a călătorit, o a doua faimă mondială. Îi plăcea să rîdă. Umorul exploda adeseori în caricatură, alteori pigmenta conversații amicale — îi plăcea să-și amuze prietenii — sau apărea în forma unei ironii care întărîta suficiența unora, dar delecta pe cei inteligenți. În mijlocul dormitorului, așadar, un divan acoperit de un covor mexican cu desen ciudat. (Lîngă pat, în fiecare seară, înainte de culcare, își pregătea un creion și hîrtie, pe care totdeauna o umplea cu însemnări pînă dimineața.) Alte țesături mexicane asemănătoare împodobeau camera, alături de broderii gruzine,

ucrainene, o țesătură neagră cu broderii de mătase și mărgele. În genere, o preponderență a culorilor tari, violente. Pe pereți — măști japoneze, havaiane, mexicane. Întîlneai aici o sculptură africană în lemn, pe policioare înguste de-a lungul pereților, statui ale lui Budha, de argint sau porțelan, sculpturi de zei barbari. În colțurile camerei — îngeri din lemn, cu aripile larg desfăcute. În fața geamului — un candelabru mare cu șapte brațe, pe care-și agăța cravatele de toate tonurile. Colecția aceasta de piese valoroase îi plăcea să o arate prietenilor, uimindu-i cu cîte o piesă rară adusă dintr-o călătorie. Cineva remarca cum, arătîndu-le, Eisenstein profita de ocazia de a mai pune încă o dată mîna pe ele. Dezordinea înlătura aerul de muzeu al acestei camere, care respira o prezență omenească pasionată, vădea în fiecare detaliu că este locuită și nu transformată în colecție pedantă.

Camera de lucru — ca întreg apartamentul — era foarte colorată, mobila — metalică, de culoare deschisă — era ușoară. Un fotoliu vechi, tapițat în culoarea zmeurei, un pian acoperit cu o țesătură de lamé chinezească, brodată în aur, o madonă veche din porțelan, îmbrăcată în alb și aur, cu fețele mamei și copilului, negre... Peste tot statuete diferite, jucării rusești, mexicane, africane...

O altă cameră era biblioteca. Pe pereți — fotografii cu dedicații : Chaplin, Robeson, Epstein, Abel Gance, Asta Nielsen ș.a. Pereții, vopsiți în albastru închis, se armonizau cu un covor roșu de o culoare caldă. O masă rotundă era acoperită cu un lamé verde cu aur. Fotoliile și un divan erau în stil vechi englezesc. Iar deasupra divanului — o rogojină mexicană. De-a lungul camerei — rafturi. Cărțile erau așezate pe două-trei rînduri. Mii și mii de volume. De altminteri, nici nu încăpeau aici, răspîndindu-se în toată casa, pe sub pat, pe podea, pe pian, în fiecare cameră, în lăzi. Cărțile inundau toată locuința. Ele, spunea, „mă închid în cercul lor fermecat". De la vîrsta de 25 de ani Eisenstein poseda o vastă bibliotecă, de o uimitoare diversitate. (Prima carte, „la libera mea alegere", o cumpărase la vîrsta de 10 ani — o monografie a lui Daumier — din banii pe care guvernanta i-i dăduse pe ascuns.) Cumpăra încontinuu cărți, le cerea prietenilor din străinătate să-i trimită zeci si zeci de volume. Odată s-a deschis un

anticariat în strada Gorki. Eisenstein era îngrozit că întîrziind va pierde, poate, vreo carte interesantă. Prin mijloace greu de imaginat își procură o permisiune de intrare, prin ușa din dos, în preziua deschiderii, asigurîndu-și astfel achizițiile. Vînzătorii librăriilor și anticariatelor îl cunoșteau, îi stimau pasiunea, îi dădeau telefoane informative despre volumele primite, îi rețineau cărți. Ziua cumpărării cărților era o sărbătoare marcată de un ceremonial. Se întorcea acasă, făcea un ceai festiv și rămînea multă vreme răsfoind cărțile cumpărate înainte de a le pune în raft. De altminteri, volumele sale erau mult adnotate și în multe limbi. (Studiul acestor adnotări mai așteaptă să fie întreprins.) Își asimila cărțile datorită și unei memorii prodigioase, care uluia pe toți cei care l-au cunoscut. Biblioteca sa, de o varietate uimitoare, era totodată specializată în cele mai neașteptate probleme. Odată ceru unui prieten din străinătate o întreagă bibliografie a argoului. Altă dată, regizorul M. Romm, înainte de a se apuca de ecranizarea nuvelei „Bulgărele de seu" de Maupassant, îi ceru sfatul lui Eisenstein. Acesta se duse fără o vorbă de-a dreptul la un raft al bibliotecii sale, de unde scoase îndată cîteva volume, parcă pregătite pentru aceasta ; era o întreagă colecție de cărți, de la lucrări critice asupra nuvelei lui Maupassant, pînă la istoria coafurii la francezi. „Citiți astea, va fi foarte interesant pentru dumneavoastră", îi spuse lui Romm, care găsi, într-adevăr, un ajutor neprețuit în volumele oferite de Eisenstein. Unei pictorițe aflată în vizită la el îi spuse cu dezinvoltură : „Dacă vă interesează Daumier, puteți găsi la mine toată literatura mondială în legătură cu acest artist". Îi declara adeseori prietenei sale, Esfir Șub, că lucrurile cele mai de preț din viața sa sînt cărțile ; cu ele nu era niciodată singur. Căci sentimentul de solitudine — spunea — l-a simțit datorită oamenilor apropiați ; printre cărți niciodată.

Perfect conștient de propria sa valoare, Eisenstein nu cunoștea sentimentul invidiei. Îi ajuta pe toți cu o generozitate izvorîtă tocmai din conștiința măreției sale. Era atît de bogat, încît putea oferi oricît celor din jur, fără a sărăci cu nimic. Își oferea chiar ideile, semnînd uneori și pe alții alături de el. L-a ajutat enorm de mult pe Dovjenko. Se mîndrea cu elevii săi, cu succesele lor. Era mîndru de

succesele fraţilor Vasiliev, de pildă. Îşi ajuta colegii ori de cîte ori aveau nevoie, fără a fi solicitat pentru aceasta, scria cronici despre filmele reuşite ale colegilor săi pentru a-i sprijini cu autoritatea sa. Invidia sau frica de concurenţă care îi măcina pe mulţi dintre semenii săi îi erau cu totul străine. Cînd, în 1935, Erich von Stroheim îi adresă o telegramă disperată : „Puteţi să-mi găsiţi de lucru la Moscova ?“, Eisenstein reacţionă prompt şi eficace ; iată declaraţia lui Stroheim : „Da, Eisenstein a încercat să mă aducă în Rusia. Dar e o problemă cu familia mea. Nu pot să scot nici un ban în afara Rusiei şi familia mea nu doreşte să meargă acolo.“

Îşi primea cu plăcere prietenii în casă. Nu-i plăceau întîlnirile cu oameni numeroşi în locuinţa sa, nu agrea asemenea discuţii cu multă lume. Ştia să stîrnească interesul noilor vizitatori pentru el. Esfir Şub numea aceste întîlniri „ore de fermecare“ sau „de vrăjitorie“. Cînd afla de asemenea vizite îl iscodea pe Eisenstein care rîdea satisfăcut şi îi plăcea să fie întrebat : „Ei, aţi reuşit să-l fermecaţi ?“ Eisenstein îi relata apoi cu vădită plăcere cum s-a desfăşurat discuţia. Era însă amator de întîlniri vesele, zgomotoase, în casele prietenilor săi, cu prilejul sărbătorilor : la Vîşnevski, la Roşal sau Stroeva. Îi plăceau mesele sărbătoreşti, brazii cu lumînările aprinse, gălăgia petrecerii... Vorbea puţin cu aceste prilejuri. Dansul era pentru el o plăcere aparte. Dansa într-un gen clovnesc, cu mişcări neobişnuit de vii, dansuri groteşti, parodii ale dansurilor moderne, cu ironii la adresa celor ce-l practicau, caricaturi dansante la adresa sa proprie.

Frecventa regulat teatrele, concertele (deşi afirma că nu se pricepe la muzică). Adora arta Ulanovei, pe care o socotea o minune şi ale cărei spectacole le urmărea cu regularitate. Urmărea cu maxim interes viaţa spirituală, artistică a ţării sale. Se preocupa de cele mai felurite probleme. Era bine cunoscută această disponibilitate a sa şi odată, de pildă, a acceptat invitaţia de a vizita noile construcţii din Nalcik (capitala R.S.S.A. Kabardină). Şi-a luat concediu în timpul unui curs, a cercetat construcţiile şi a criticat totul cu seriozitate şi pasiune. I se părea un flagrant anacronism construcţia de palate şi case sovietice în stil florentin feudal. „De ce avem nevoie de palate-

fortăreţe ? De cine să ne apărăm în palatele noastre de artă ?“ întreba mereu cu vehemenţă. Şi, la insistenţele sale, au fost chemaţi aici doi arhitecţi buni pentru a contribui la construirea oraşului.

Avea o siguranţă de sine, alternată continuu cu cascade de dubii. Temeritatea rară a acestui spirit întreprinzător coexista cu o permanentă teamă pe care o purta în el din copilărie. Repulsia faţă de brutalitate a acestui om foarte delicat se împletea cu o patimă pentru manifestările cruzimii în care erau adeseori înecate operele sale cinematografice. Avea ceva copilăresc în această privinţă şi poate de aceea a intuit atît de exact esenţialul operei chapliniene în care vedea o îmbinare între puritate şi cruzime, specifică psihologiei copilului. Meyerhold stabilea odată punctele de contact dintre cele două genii ale artei cinematografice. El pleca de la constatarea lui Puşkin potrivit căreia rîsul, mila şi groaza sînt cele trei corzi ale imaginaţiei noastre pe care le face să vibreze vraja dramei, şi remarca cum, în locul duioşiei chapliniene, la Eisenstein apare pe primul plan tragismul, tocmai pentru că la fiecare dintre ei una din cele trei corzi amintite rămîne „în umbră“ : la Chaplin — groaza, în vreme ce la Eisenstein — rîsul. Încolo, cele două opere vădesc o „uimitoare asemănare“. Cruzimea, element esenţial al operei eisensteiniene, îşi are rădăcini biografice adînci, ale căror capete pornesc din copilărie. Nu juca niciodată, la maturitate, jocuri de noroc, tocmai pentru că avea o predilecţie pentru ele. „Uneori ţi-e frică să te sperii ! Aşa se întîmpla cu mine în copilărie. Nu-mi era frică de întuneric, dar mi-era teamă că, trezindu-mă în întuneric, pot să mă sperii. Din acelaşi motiv evit domeniul jocurilor de noroc. Mi-e teamă că atingîndu-mă o dată de ele n-o să mai ştiu să mă abţin.“ Şi constata că nu degeaba (sau, de fapt, degeaba !) i-a evitat pe scriitorii a căror operă era impregnată de cruzime. „Coarda neliniştită a cruzimii a fost atinsă de mine mai înainte. Oricît de curios ar părea, printr-o impresie vie, dar o impresie vie de pe ecran...“ Aceasta s-a întîmplat în fragedă copilărie. Depăşind aspectele exterioare ale personalităţii sale, ajungem astfel la pragul acelui mister care constituie aventura interioară a lui Serghei Eisenstein. Este tocmai, cum am spus, obiectul acestei biografii.

II. DRUMUL SPRE ARTĂ

Desigur că mai toți copiii recită cîte o poezie, înscenează jocuri de-a hoții și polițiștii și adoră circul. De aici însă este încă dificil să întrezărești destinul lor, să cauți în aceste plăceri puerile prefigurarea împlinirii lor viitoare. Unul dintre ei devine inginer, altul învățător, un al treilea vatman și doar unul singur dintre miliardele de copii care organizează jocuri colective, care iubesc cu patimă circul și teatrul devine Eisenstein. Cu atît mai dificil este să cauți descifrarea destinului artistic al lui Eisenstein cercetînd anii copilăriei, cu cît traiectoria inițială a devenirii sale de om matur este înșelătoare : pînă la vîrsta de peste douăzeci de ani el se îndrepta, cu certitudinea pe care o dă voința părintească și lipsa de opunere a fiului, spre cariera de inginer („mă pregătisem pentru aceasta încă din copilărie").

Totuși copilăria oferă elementele care permit deslușirea personalității lui Eisenstein în deplina sa maturitate. Este vorba de acele prime impresii care au contribuit la modelarea sensibilității sale. Cunoașterea lor este deci interesantă nu pentru că avem în față date definitorii care trebuiau în mod necesar să ducă la apariția acestui mare artist și gînditor, ci pentru că aceste date ne ajută să înțelegem — măcar parțial — de ce și cum s-a format sensibilitatea aparte, unică a artistului. Bineînțeles că nu se poate niciodată răspunde exact la întrebarea : cum devine un copil viitorul Eisenstein. Vom încerca doar să surprindem cîteva din elementele copilăriei, ale vieții unui *anumit* copil, care sedimentîndu-se și organizîndu-se într-o anume structură — imposibil de descifrat pînă la capăt — au făcut cu putință apariția acelui fenomen cunoscut în toată lumea sub denumirea : Serghei Mihailovici Eisenstein.

1 Perioada de antrenament

Serghei Mihailovici Eisenstein s-a născut la Riga, la 23 ianuarie 1898.

Familia sa avea, în mare, trăsăturile caracteristice ale burgheziei medii din Rusia. Tatăl, inginer, era descendentul unei familii evreiești, originare din Germania, botezată și asimilată în Rusia. Mihail Osipovici Eisenstein terminase Institutul de ingineri civili din St. Petersburg, se mutase apoi la Riga, unde a lucrat la direcția guberniei în probleme de drumuri pînă a fost numit arhitect-șef al orașului (multe din clădirile dăinuind și astăzi sînt opera lui). Mama, Iulia Ivanovna, era dintr-o familie de proaspeți burghezi ruși. Bunicul lui Serghei, tatăl Iuliei, fusese plutaș în tinerețe și venise desculț la Petersburg, unde a reușit să fondeze o mare întreprindere de șlepuri. Cît despre bunica sa, Serghei Eisenstein își amintește ca despre o „ciudată Vassa Jeleznova, proprietara unor vase de marfă care circulau pe canalul Maria și pe Neva".

Mihail Eisenstein, tatăl lui Serghei, era un om voinic, masiv, jovial, autoritar, cu o imensă mustață „Kaiser Wilhelm". Din singura fotografie pe care i-o cunoaștem descifrăm o atitudine de pronunțată siguranță de sine, care lasă însă și bănuiala unei suficiențe. Puținele date care ne-au parvenit despre el confirmă parcă această impresie. Vom zăbovi asupra lor, deoarece micul Serghei s-a orientat toată copilăria după tatăl său, care era un ideal ce și-l fixase, se compara mereu cu el. Copil supus și ascultător, Serghei a fost puternic influențat de tatăl său pînă la o anumită vîrstă, iar mai tîrziu, revolta împotriva acestuia

avea să aibă o pondere importantă în formarea sa spirituală.

Mihail Osipovici Eisenstein era un om care-și dădea multă importanță, vanitos, îi plăcea să fie admirat și era foarte interesat de titlurile sale, precum și de decorațiile pe care le purta cu vădită plăcere. Vanitatea lui trecută asupra fiului a rămas o trăsătură pe care Serghei Eisenstein, la maturitate, avea să o numească „o grea moștenire", și recunoștea faptul că față de tată el a avut posibilități mai largi de a și-o satisface. De la tată a moștenit, probabil, și o oarecare înclinație spre pedanteria pe care Mihail Eisenstein o cultiva dincolo de limitele grotescului : purta numai ghete de lac, din care poseda un număr impresionant de exemplare pentru orice împrejurare ; ele erau rînduite într-un „garaj de ghete", fiecare avînd o adnotare : noi, vechi, zgîriate, toate fiind supuse periodic unei vizionări și unui control minuțios. Importanța pe care și-o dădea tatăl se traducea în viața casnică printr-o tiranie pe care fiul avea să o compare mai tîrziu cu cea a lui Grandet. Iar pe plan social se îmbina cu o oarecare grosolănie : de cîte ori se reprezenta la Riga „Liliacul" lui Strauss, arhitectul șef își ducea prietenii la teatru pentru ca, stînd în primul rînd, să poată acompania cu voce tare corul, în timp ce acesta cînta „Herr Eisenstein, Herr Eisenstein, die Fledermaus..." Pe inginerul Mihail Eisenstein îl obseda așa-zisul stil modern și de aceea a și construit în această manieră o stradă întreagă. Era aici, printre altele, o clădire de a cărei fațadă fuseseră lipite opt fete uriașe, goale, din fier suflat, statui a căror lipsă de gust era sesizată de micul Serghei. Copilul și-a putut chiar întreba într-o zi tatăl : „Tată, nu ți-e rușine să construiești asemenea case ?" Mai tîrziu statuile au fost desfăcute și folosite ca țevi de canalizare, fapt care a rămas imprimat în memoria fiului. Tema aceasta apare în opera sa și Serghei Eisenstein amintește de imaginea aceasta care revine într-o montare teatrală („Ascultă, Moscova !"), sau în filmul „Octombrie", unde statuia desfăcută și răsturnată a țarului a slujit ca imagine a distrugerii țarismului în februarie 1917 („este cert că acest început al filmului care amintea atît de mult de distrugerea creației lui tăticu, îmi vorbea mie personal, prin înfrîngerea însăși a țarului, despre eliberarea mea de sub autoritatea tatei"), și în sfîrșit aceleași platoșe goale le găsește Miliuta Skuratov în cortul cneazului trădător care fugise („Ivan cel Groaznic"), după cum același sunet gol îl produce și coiful cavalerilor livonezi cînd îl lovește sabia viteazului rus. Tirania tatălui, de care s-a eliberat abia în 1916, l-a dus, de fapt, după propriile-i mărturisiri, și pe calea generală a luptei împotriva tiraniei sociale. Drum complicat, dar imposibil de înțeles fără aceste date, deoarece alăturarea atît de spontană a lui Serghei Eisenstein de revoluția socialistă a fost totdeauna deficitar explicată, sau de loc înțeleasă, în urma faptului că nimic din viața sa anterioară nu-l putea îndrepta aparent pe acest tînăr crescut în perfectă bunăstare materială spre entuziasmul revoluționar pe care i-l cunoaștem mai tîrziu.

Despre mamă știm prea puțin. Poate pentru că Eisenstein ocolește subiectul, neputîndu-i ierta divorțul de mai tîrziu. În timp ce tatăl ținea, probabil din aceeași vanitate, ca studiile școlare ale fiului pe care îl dorea inginer să fie strălucite, mama se ocupa, pare-se, cu mai multă căldură de educația sa. Atitudinea tatălui : cînd erau în societate, se repeta, cu obișnuința unui ritual, acest dialog :

— Serioja, vino aici !

— Da, tată.

— Vrei să spui prietenilor noștri ce loc ai obținut în clasa ta ?

— Locul întîi și premiu, tată.

— În ordine, poți să pleci. Și apoi cu o privire triumfătoare în jur : Ați auzit ? [1].

Mama însă se pare că dorea altceva. O anume delicatețe, dar poate și dorința ca fiul să ajungă mai mult decît tatăl, pe care ea îl disprețuia, o făcea să se preocupe de el mai îndeaproape. Poate datorită ei micul Serghei, la vîrsta de 10 ani, vorbește curent, în afara rusei, și franceza, engleza și germana și citește în original clasici ai literaturii universale. Visa să-l trimită după terminarea liceului într-o lungă călătorie de studii prin lume, din Grecia pînă la Roma, din Egipt pînă în Mesopotamia. Călătoria va rămîne nerealizată, dar la vîrsta de opt ani, în 1906, micul

[1] Eisenstein își amintea mai tîrziu că fusese un băiețel „îngrozitor de exemplar, care învăța îngrozitor de exemplar".

Serghei cunoaște Parisul — dus aici probabil de tatăl său — rămînînd din această călătorie cu o serie de impresii și în primul rînd cu cea a „primului eveniment cinematografic" din viața sa : vizionarea într-un cinematograf parizian a unui film de Méliès (chiar decenii mai tîrziu, aproape de sfîrșitul vieții, își mai amintea limpede acest film). Încolo băiețelul nu rămîne decît cu vagi amintiri despre metro, despre primul ascensor pe care-l vede în viața sa, despre hotelul în care a locuit, despre mormîntul lui Napoleon sau Catedrala Notre-Dame, pe care — spre supărarea sa ulterioară — o vizitase fără să știe unde se afla. O amintire persistă însă cu detalii : cea a Muzeului Grévin. Își amintește nu numai că vărul său Modest, cu care era aici, a tras, pentru control, fusta unei domnișoare crezînd că este tot o figură de ceară, ci reține mai cu seamă scena Comunei din Paris. Viziunea doamnelor de la Versailles, care scoteau cu umbrelele ochii comunarzilor, l-a impresionat într-atît, încît a rămas o obsesie de care nu a putut scăpa decît după ce a introdus-o, „în ciuda bunului simț", în scena lovirii tînărului muncitor din zilele lui iulie 1917, în propriul său film. A făcut-o, deși în dauna operei sale, tocmai pentru că numai astfel a putut scăpa de obsesia tabloului.

Contradicția unei atari educații părintești se accentuează în momentul în care Iulia Ivanovna își părăsește soțul, în 1905, mutîndu-se la Petrograd. Mai tîrziu, după o trecătoare împăcare cu soțul ei, după ce și Mihail Osipovici se stabilește în capitală, ea pleacă în Franța, rupînd definitiv căsnicia și părăsindu-și copilul. (Se pare că resentimentul lui Serghei Eisenstein față de mama sa a durat pînă la sfîrșitul vieții.)

Divorțul părinților, pe care Eisenstein îl explica mai tîrziu printr-o nepotrivire erotică, a avut un rol important în viața copilului. „Tema familiei", cum o numea, a ieșit încă în timpul copilăriei fragede din orizontul său, dar această eliminare a „temei" a fost un proces lung și chinuitor. Camera copilului era alături de cea a părinților. Adeseori noaptea izbucneau certuri violente între soți, insultele zburau și se făceau auzite în toată casa, mama îi spunea bărbatului că este hoț, în vreme ce acesta o numea femeie venală, folosind însă cuvîntul dur adecvat. Copilul

nu suporta aceste scandaluri și se refugia plîngînd în camera doicii, unde adormea cu capul vîrît adînc în perne. Abia atunci apăreau părinții, care îl trezeau, încercînd să-l alinte. Plecarea mamei nu l-a afectat însă inițial prea mult, copilul bucurîndu-se că pianul a fost scos din casă și că astfel a scăpat de lecțiile care nu-i făceau nici o plăcere. Este limpede însă că toate aceste întîmplări aveau să lase o urmă puternică în conștiința lui și probabil că nu vom putea înțelege amploarea lor decît după ce vom avea posibilitatea cunoașterii întregii moșteniri literare a lui Eisenstein, bogată în detalii privind și aceste intimități.

În perioada primei despărțiri a părinților săi, Serioja locuiește cu tatăl la Riga și pleacă de fiecare Crăciun să-și vadă mama la Petersburg. În apropiere de Riga, într-o pensiune la malul mării, își trăiește vacanțele de vară în tovărășia lui Maxim Strauch, viitorul actor, care avea să-i rămînă prieten devotat pînă la sfîrșitul vieții. În această perioadă Serioja are preocupările curente ale copilăriei. Se joacă laolaltă cu toți copiii de-a indienii, gătiți cu pene, sub influența romanelor lui Fenimore Cooper, aleargă cu bicicleta prin apartamentul spațios, joacă tenis etc. Îi place să patineze. Dar o poate face numai în timpul liber pe care i-l acordă guvernanta engleză, cum reiese dintr-o poezioară melancolică, scrisă în englezește. Îi plac și jocurile care cer efort fizic și se joacă cu plăcere de-a hoții și polițiștii, dar își amintește totodată că „în fragedă copilărie, pe cînd încă nu mergeam la școală, plîngeam ceasuri în șir, înainte de a mă duce, împotriva voinței mele (și încă cum împotriva !), la lecțiile de gimnastică", predate de un „neamț chel, cu ochelari, domnul Engels, un ins beteag de un picior". Micul Serioja încerca așadar să impună de pe atunci o cenzură inconștient ironică. (Despre o doamnă pe care a cunoscut-o cînd avea șase ani își amintește astfel impresiile : „Sus — capul, iar restul — pînzeturi care flutură".) De altminteri Eisenstein adaugă ironic : „Singura mea amintire luminoasă despre Herr Engels este aceea că de la el am aflat, pare-se, două exemple de «inversiuni» în limba germană, atunci cînd am prins interes pentru jocuri de cuvinte. Țin minte foarte bine că acestea erau pronumele și numele : Relief Pfeiler, iar fraza suna astfel : «Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen

nie» (atît numele, cît și fraza se citesc absolut la fel și «înainte» și «înapoi».)“ Una din amintirile sale în legătură cu jocurile de cuvinte este cea păstrată din călătoria sa la Paris, deci la vîrsa de opt ani : „l'autrichienne“ — „l'autre chienne“). Preocuparea asta foarte timpurie este, mi se pare, interesantă pentru cel ce va descoperi și realiza mai tîrziu ideea montajului intelectual. (Mi se pare demn de notat aici, în paranteză, și un alt fapt : Micului Serioja i se face o educație muzicală, e învățat să cînte la pian, în casă există un gramofon. Și totuși, Eisenstein declara că „niciodată n-am avut ureche“, numai rareori își amintea și putea fredona o melodie cunoscută. Faptul este interesant pentru că e vorba de cel ce a descoperit în practica creației ideea montajului audio-muzical și cel care a elaborat cu o fantastică precizie și finețe teoria îmbinării imaginii vizuale cu muzica, cu sunetele, dînd dovada unei perfecte înțelegeri a structurii intime a muzicii.)

În afara părinților, în viața micului Serioja dădaca lui joacă un rol important. O iubește nespus de mult pe această femeie caldă, simplă, analfabetă (care ulterior avea să rămînă cu el și să-i fie menajeră) ; se pare că ea îi deschide ochii asupra lumii mirifice, încîntătoare spre care îl poartă basmele ce i le povestește (ea este și cea care-l duce la cinematografele din Riga, pe care părinții le ocoleau, deoarece o familie burgheză cumsecade nu se cuvenea să le frecventeze).

Pe toate aceste date familiale de bază se sedimentează ceea ce am putea numi formația primară a lui Eisenstein.

Ne rămîne să deslușim din noianul de evenimente din viața micului Serioja, a copilului și a adolescentului, pe cele ce sînt semnificative pentru biografia lui Serghei Eisenstein. Faptele exterioare sînt simple, lineare : copilărie — în condițiile amintite, liceul real urmat la Riga, pendulările între Petersburg și Riga, veri petrecute într-o pensiune la malul mării... Toate acestea pînă la mutarea definitivă a tatălui său la Petersburg, pînă la izbucnirea războiului mondial, cînd adolescentul de șaisprezece ani umblă prin spitale pentru a distra soldații răniți, desenîndu-le. Pentru că desena din copilărie. Așa l-a cunoscut Maxim Strauch în grădina pensiunii unde-și petrecea vacanța : băiețelul de zece ani desena cu

perseverență[1], umplea caiete întregi cu desene în care își exprima plastic uimitoarea fantezie, simțul satiric dezvoltat, umorul caustic. (S-au păstrat, de pildă, două desene ale copilului de nouă ani, reprezentînd un domn și o doamnă, respectuoși, solemni, dar ridicoli, pentru că aleargă pe patine cu roți). A desenat apoi toată viața, socotind această îndeletnicire o a doua profesiune. (O picanterie : în cataloagele liceului real pe care l-a urmat sînt înscrise notele excelente obținute de Eisenstein la toate materiile, cu o singură excepție : desenul.)

Dincolo de aceste fapte comune aflăm cîteva impresii foarte timpurii, prime impresii din copilărie, care aveau să aibă un rol precis și important în creația artistului.

Apare astfel — greu smulsă vălului care obturează de obicei primele impresii — o amintire care dezvăluie primul moment al genezei unor găsiri geniale ale viitorului artist : funcția prim-planului și compoziția în adîncime. Este de fapt chiar prima impresie din copilărie : o ramură de liliac alb, o floare cu dublă ramificație, înconjurată de verdeața abundentă a frunzelor. „Prim-planul unei ramuri de liliac alb este aplecat deasupra leagănului meu. Dar de fapt nu deasupra leagănului. Era un pătuț alb, cu patru globuri nichelate la colțuri, între ele o plasă albă croșetată ca să nu cad jos. Sînt prea mare pentru leagăn. Doar am trei ani, sau poate patru !... O ramură de liliac alb privește în odaia mea în raza oblică de soare. Se apleacă. Prima mea amintire conștientă este acest prim-plan. Așa mi s-a trezit conștiința, sub ramura de liliac alb. Apoi, un șir lung-lung de ani, o asemenea ramură mi-a vegheat somnul. Numai că aceasta nu mai e o ramură vie, ci liliac pictat. Pe jumătate pictat, pe jumătate brodat cu mătase și fir de aur. Și nu împodobea un boschet, ci un paravan japonez cu trei aripi. Mulți-mulți ani în șir priveam această ra-

[1] Copia desenele de pe pernele mamei, altele din reviste sau ilustrate. Aceste ilustrate, care se colecționau de obicei, reprezentau diferite scene melodramatice : o fată tuberculoasă care muncea din greu, amanți încătușați unul de altul etc. Mai tîrziu Eisenstein se întreba dacă nu cumva de la aceste ilustrate se trag rădăcinile ostilității sale împotriva „subiectului“ și „anecdoticii“ care caracterizează începuturile activității lui cinematografice.

mură de cîte ori mă trezeam. Nu știu cînd a fost pusă pentru prima oară la patul meu. Mi-o amintesc de parcă ar fi stat totdeauna acolo. O ramură bogată, aplecată sub povara florilor. Pe ea — păsări. Și undeva departe-departe, în fundal — întrezărit printre flori — un peisaj tradițional japonez... Această ramură nu mai era doar un prim-plan. Această ramură este o muncă tipic japoneză : primul plan și în spatele lui depărtarea. Așa m-am obișnuit cu frumusețea compoziției în adîncime încă înainte de a fi avut loc întîlnirea mea cu Hokusai și cu Degas... Apoi, deodată, paravanul a fost rupt, în două locuri chiar, cu un scaun. Îmi amintesc cele două găuri ; apoi l-au dus undeva. Probabil că aceste două rămurele au contopit în mine într-o senzație unică, vie, cele două noțiuni : noțiunea prim-planului și cea a compoziției în adîncime, care sînt organic legate între ele. Și cînd mulți, mulți ani mai tîrziu am început să cercetez precursorii istorici ai prim-planului, nu i-am căutat în portrete, nici în peisaje, ci am analizat involuntar istoria palpitantă a acelui proces prin care, în organicitatea generală a unui tablou, ajunge progresiv în primul plan vreunul din elementele constitutive. Din planul general al tabloului, din care cîteodată abia îl poți recunoaște pe Icar prăbușindu-se, sau pe Daphnis și Cloe, figurile se apropie spre primul plan mărindu-se încet și pînă la urmă sînt atît de aproape de privitor, încît sparg chiar și ramele tabloului, ca în «Esplojo» a lui El Greco."

Sau o altă amintire, tot din copilărie, a cărei însemnătate o vom găsi de-a lungul cercetării întregii opere a lui Eisenstein, deoarece este prima verigă dintr-un lanț de impresii capitale al căror ecou revine cu precizie în fiecare — dar fiecare ! — din filmele sale. Impresia inițială — cum o numește Eisenstein — este cam din aceeași perioadă : „În primii ani ai copilăriei mă speria măicuța. Ea îmi spunea : «Tu crezi că eu sînt mama. Dar eu nu sînt mama...» La aceste cuvinte fața ei devenea nemișcată, cu ochii sticloși și ficși. Și se apropia încet de mine. Aici găsiți toate elementele caracteristice. O față încremenită. O mască cu ochii înghețați. Absența unei fețe *însuflețite*". Această primă impresie — conjugată cu o amintire foarte pregnantă din perioada Războiului Civil asupra căreia ne vom opri la locul cuvenit — revine, ca o obsesie, în fiecare

film pe care-l va crea, transfigurată în mereu altă și altă imagine-cheie, ca o metaforă a destinului implacabil, a fatalității : soldații din scena masacrului de pe scările Odessei : un șir de cizme, oameni ale căror capete nu se văd („Crucișătorul Potemkin") ; sărbătoarea morților : măștile mortuare care acoperă fețele tuturor („Que viva Mexico !") ; atacul sinistru al cavalerilor teutoni acoperiți cu coifurile care le ascund fețele („Alexandr Nevski") ; procesiunea din catedrala în care se pregătește asasinarea țarului, unde toți participanții poartă glugi negre ce le acoperă fețele („Ivan cel Groaznic") etc. Persistența obsesivă a temei plastice metaforice își are una din rădăcini în această primă impresie din copilărie.

În sfîrșit, geneza unei trăsături caracteristice definitorii a operei eisensteiniene este în egală măsură legată de evenimente petrecute în fragedă copilărie. Ne referim la ceea ce Eisenstein însuși numea „oceanul de cruzimi din propriile mele filme". (Execuțiile barbare sînt frecvente : în „Greva" muncitorii sînt uciși ca vitele la abator, în „Potemkin" are loc un întreg masacru, în „Que viva Mexico" țestele peonilor sînt sfărîmate de copitele cailor, oamenii sînt arși în „Nevski", otrăviți și înjunghiați în „Ivan cel Groaznic", copiii sînt zvîrliți de pe acoperiș în „Greva" sau zdrobiți pe trepte în „Potemkin", un altul este ucis de propriul său părinte în „Bejin-Lug", alții aruncați în flăcări în „Nevski"... Și cîte alte orori !

„Filmul acesta a fost unul din primele filme văzute de mine în fragedă copilărie", își amintește Eisenstein. Era aici o scenă în care un fierar, surprinzîndu-și nevasta în adulter, se răzbuna însemnîndu-l pe umăr, cu fierul încins, pe sergentul cu care femeia păcătuise. „Îmi amintesc de parcă ar fi fost ieri : umărul gol, ranga de fier în mîna musculoasă a fierarului cu favoriți negri și fumul (sau aburul) alb țîșnind din arsură." Nu-și amintește cu precizie fiecare amănunt al filmului, ține însă minte filmul în mare și, mai ales, scena stigmatizării care i-a „rămas pentru totdeauna întipărită în memorie. În copilărie ea îmi dădea coșmaruri. Îmi apărea noaptea. Se făcea că sînt cînd sergentul, cînd fierarul. Mă apucam de umăr. Uneori mi se părea că e propriul meu umăr. Alteori că e al altuia. Nu mai știam cine pe cine stigmatizează. Ani de-a rîndul fa-

voriții blonzi (sergentul era bălan), sau negri... mi-au evocat această scenă. Pînă cînd... oceanul de cruzimi din propriile mele filme a inundat impresiile produse de acest film «cu ghinion», căruia totuși îi sînt în unele privințe îndatorat". Și Eisenstein adaugă : „Să nu uităm totuși că mi-am petrecut copilăria la Riga, în toiul evenimentelor din 1905—1906, care au fost pentru mine mult mai bogate în fapte și întîmplări incomparabil mai zguduitoare și mai teribile... Să nu uităm lucrul acesta cu atît mai mult cu cît în filmele mele cruzimea se împletea indiscutabil cu tema nedreptății sociale și a revoltei împotriva ei". Fără îndoială însă că, în continuarea acestor impresii de copilărie al căror ecou nu avea să se stingă niciodată, apar influențe izvorîte din lecturi care, la rîndul lor, ne vor ușura înțelegerea genezei artei lui Eisenstein.

Dar să încercăm mai departe să desprindem din datele cunoscute ale copilăriei acele elemente care și-au lăsat pecetea asupra formației lui Eisenstein. De unde izvorăște setea aceasta de cunoaștere, de unde inhibiția sa ? De unde pasiunea pentru monumental, pe de o parte, și pentru formele spectaculare ale extazului, pe de altă parte ? De unde dragostea pentru spectacol ? Care sînt deci izvoarele acestui fluviu gigantic care a invadat lumea, miliarde de spectatori și a fertilizat întreaga artă a filmului ?

Așadar, deocamdată, lecturile sale. Care a fost sensul lor, condițiile în care au devenit o preocupare majoră a copilului, baza solidă a viitoarei sale culturi enciclopedice ? Am văzut : era un copil singuratic prin forța împrejurărilor. Părinți care nu se înțeleg și se despart ; tatăl care nu se ocupă de el, mama care îl părăsește cînd este încă mic, trecerea continuă de la un părinte la altul, dintr-o casă într-alta, dintr-un oraș într-altul... O sensibilitate accentuată transmisă de mamă, întreținută de basmele doicii, dar totodată lipsa unei călduri părintești perene, stabile. De aci probabil și caracterul acuzat acid al desenelor din copilărie (îndurerat de atitudinea mamei fugită de acasă, îi răspunde la o scrisoare cu cîteva rînduri foarte calde, dar pe dosul foii desenează o caricatură caustică, care îi exprimă adevăratele sentimente : atît de caustică, încît, poate din această pricină, nici nu-și mai expediază mesajul). Un copil închis în sine, care-și caută și

își construiește un refugiu : lectura. Refugiu, pentru că astfel găsește o lume în care nimeni nu-l poate opri să intre, să circule în voie, să se simtă acasă. Lumea aceasta a cărților, lumea aceasta aflată din cărți, suplinește ceea ce familia, părinții au refuzat să-i ofere. Și tocmai această lume este poate singurul lucru de preț — esențial însă — pe care părinții i l-au oferit.

Lecturile lui Eisenstein din această perioadă sînt înainte de toate uimitor de numeroase. Ele devin temelia consistentă a formației sale artistice și estetice. Avea să scrie mai tîrziu, el, geniul unor compoziții dramatice de o unică perfecțiune în arta filmului : „Miracole de compoziție — aceasta este numai o problemă de perseverență și cheltuială de timp în decursul «perioadei de antrenament» a autobiografiei tale".

Copilul citește uluitor de mult. În afara volumelor pe care le primește în dar, cercetează și descoperă biblioteca tatălui, răsfoiește, citește cărțile mamei. Devorează de-a dreptul tot ce-i cade în mînă : reviste, ziare, prospecte, albume (cunoaște pe dinafară albumul „L'Exposition universelle" cuprinzînd montaje de fotografii în care îl pasionează prezența personajelor în diferite ambianțe. Este însă, mi se pare, o evidentă exagerare presupunerea lui Eisenstein de a găsi aici începuturile interesului său față de montaj).

Lecturile din copilărie sînt pietrele ce vor pava drumul său spre înțelegerea și asimilarea ideilor epocii sale. Drumul este pe cît de complicat, pe atît de interesant. Printre lecturile sale se află, bineînțeles, și cărțile lui Al. Dumas. De aici începutul unei preocupări pentru istoria revoluționară a Franței. Apoi odată, de Crăciun, băiețelul cîrlionțat, îmbrăcat într-un costumaș alb, se află în fața pomului gătit minunat, plin de cadouri pentru el : o rachetă de tenis, schiuri, bicicletă. Tot ce poate încînta un copil de doisprezece ani. Printre daruri recunoaște însă două volume, cu coperți galbene, de care se bucură cel mai mult. Este împlinirea unui vechi vis. Ia cărțile cu aviditate și, neglijînd restul, se afundă în lectura lor pînă tîrziu, cînd în candelabrul de cristal lumînările festive au ars pînă la capăt. Era vorba de lucrarea lui Miguet, „Istoria Revoluției Franceze". Acesta este primul contact direct cu Revoluția,

al doilea pas, după literatura lui Dumas, spre înțelegerea ideilor revoluționare. Setea sa de cunoaștere se manifesta de pe atunci. Această sete de cunoaștere, care în viață i-a stricat, cum remarca, atîtea plăceri, dar care i-a adus în schimb satisfacții mari. Îl pasionează așadar revoluțiile. Îl captivează imaginea ghilotinei — în 1917 ea îi va reveni pregnant în memorie — aude în urechi zgomotul armelor, al execuțiilor, al clopotelor din timpul Revoluției Franceze... Urmează apoi a treia verigă a acestui lanț : „Mizerabilii" lui Victor Hugo. Romantismul revoluționar capătă acum carnație prin apariția și înțelegerea unor idei. Îl pasionează ideile lui Hugo în legătură cu nedreptatea socială. Gestația, cu ajutorul lecturilor, continuă : ajunge astfel la figura lui Napoleon, care era și idealul tatălui. Peste cîtva timp, cînd avea șaptesprezece ani, tînărul Eisenstein nota : „Napoleon a făcut tot ce a făcut nu fiindcă era talentat sau genial. El s-a făcut talentat, ca să realizeze tot ce a realizat..." Dincolo de naivitatea observației, întrezărim și elemente ale profesiunii de credință a viitorului artist de geniu. Lecturile continuă și, oricît de rapsodice ar fi, ele se cristalizează. Copilul, și apoi adolescentul, ajunge mai tîrziu prin Comuna din Paris la Napoleon al III-lea și de aci la ciclul „Rougon-Macquart" al lui Zola, care va rămîne captivant și pentru viitorul artist în formare. Drumul copilului a trecut apoi prin lecturi despre Marat, despre Robespierre, prin albumele cu reproduceri de Daumier. Îl citește în același timp cu pasiune pe Dickens în care urmărește nedreptățile sociale la care sînt condamnați eroii iubiți. Impresiile, pasiunile, ideile se stratifică încetul cu încetul, se sedimentează într-o construcție logică și solidă și astfel putem înțelege cum Revoluția Socialistă îl va găsi mai tîrziu pe tînărul Eisenstein, crescut în bunăstare materială, totuși copt pentru a-l înrola trup și suflet în armata ei. Adeziunea sa la Revoluție va fi un act intelectual, pasiunea sa revoluționară avînd rădăcini raționale.

Pînă atunci însă, în timpul copilăriei, în această „perioadă de antrenament", lecturile vor contribui și în alte direcții la formarea viitorului artist. Printre ele povestirile lui E. A. Poe. De pildă, una care l-a emoționat puternic pe tînărul Serioja : privind afară prin geam, autorul vede o dihanie uriașă care se tîrăște încet pe vîrfurile unui

munte ; apoi descoperă că, departe de a fi un monstru preistoric, era vorba doar de o mică insectă care se zbate pe geam. Era, exclamă Eisenstein amintindu-și lectura, o compoziție în adîncime, pe care, de altfel, ochiul nu o poate realiza, ci numai un anumit obiectiv cinematografic. „...Bănuiesc că compozițiile mele în adîncime de cel mai mare efect poartă pecetea ramurii de liliac alb și a povestirii fantastice a lui Poe". Lecturile sînt nu numai bogate, dar și foarte variate, de multe ori depășesc nivelul obișnuit al vîrstei. Cînd Serioja află că se va întîlni cu văduva lui Dostoievski, citește „Frații Karamazov" pentru a avea „o temă comună cu marea văduvă". Bineînțeles însă că din discuție nu s-a ales nimic și băiețelul și-a înecat amarul într-o uriașă porție de tortă cu afine.

Care sînt sursele gustului, ale pasiunii pentru monumental, pentru hieratic pe care-l vădește Eisenstein în întreaga sa operă ? Ele trebuie căutate probabil tot aici, în copilărie.[1] Să nu uităm, în primul rînd, că este fiul unui arhitect, obișnuit cu construcții masive, cu monumentalul pe care-l și practica în limitele posibilităților și pe care, sistematic sau măcar sporadic, îl transmite și fiului care urmează să devină tot inginer constructor. Desigur însă că o asemenea explicație este încă mult prea puțin concludentă și oricum nesatisfăcătoare. Ne-am apropia de realitate, cred, dacă am ține seama de prezența acelei doici asupra căreia însă informațiile sînt foarte sărace și mai ales niciodată, pînă acum, din sursă directă de la Eisenstein. Și am putut constata convergența puținelor date în sensul bănuielii mele. Într-adevăr, doica este aceea de care Serioja se simte foarte legat, care îl călăuzește în universul legendarului, care îl impregnează deci de metafore, simboluri, hiperbole. Lectura precoce și asiduă nu va face decît să dezvolte o atare înclinație a lui Eisenstein. Remarcăm că, în majoritatea filmelor sale, construcția dramatică urmărește, într-un fel, modalități ale eposului, ale legendei, hiperbolizînd datele realității pentru a le proiecta în simboluri hieratice. „Greva" nu este o oarecare grevă, ci o

[1] În însemnările sale autobiografice Eisenstein oferă un răspuns care, foarte alambicat, necesită la rîndul lui o nouă explicație. Poate tocmai cea presupusă aici !

legendă despre această formă a luptei proletare, după cum „Vechiul și Noul" nu comentează o realitate imediată, ci este un basm despre colectivizarea agriculturii. „Que viva Mexico!" este o legendă, așa cum este și „Alexandr Nevski" ș.a.m.d. De altminteri, ca o mărturie parcă, amintirea unui basm aflat în anii copilăriei reînvie mai tîrziu, în epoca activității sale teatrale și, încă o dată, mulți ani mai încolo, în momentul în care pregătește un mare film, rămas în stadiu de proiect, despre Canalul Fergana. În film urma să apară o pereche de tineri. „Și cîte asociații îmi creează acești tineri. Aici nu te poți lipsi de «Rustem și Zabora» la care am plîns ca băiețel. Conflict între tată și fiu cu un final fericit (în film — n.n.), care ar fi parcă o compensație pentru mine însumi, pentru lacrimile vărsate în copilărie în legătură cu finalul nefericit din poemul vechi. Cîndva am visat să obțin o astfel de compensație..."

După cum, tot în aceste zone ale biografiei trebuie căutate originile pasiunii sale pentru spectacol. Faptele apar, ca întotdeauna în biografia lui Eisenstein, dispersat, pulverizate în diferite mărturii. Dar ele se pot corobora și de astă dată și atunci devin edificatoare.

În primul rînd circul, de care era îndrăgostit pur și simplu. Îl frecventa de cîte ori era cu putință, îi reproducea cu prietenii de joacă întreg programul în grădina casei unde copiii jucau toate rolurile, pînă și pe cele ale animalelor sălbatice. Tatălui îi plăcea circul, mai ales călăria de clasă, și-l ducea adesea pe Serioja în arenă. Serioja se prefăcea de dragul tatălui că privește caii, dar îl interesau de fapt clovnii. „Din leagăn iubesc «roșcații» și totdeauna m-am jenat puțin de acest lucru... În 1922 am inundat spectacolul meu cu ei" (este vorba de un spectacol teatral, după o piesă a lui Ostrovski, care l-a consacrat regizor de teatru). Nu-l putea uita, mult mai tîrziu, pe un simplu prestidigitator văzut în copilărie, după cum nu-i va uita pe clovnii îndrăgiți ; într-o zi, în timpul lucrului la „Ivan cel Groaznic", aceste amintiri îl vor invada brusc și Eisenstein va așterne pe hîrtie o serie de desene reprezentînd diferiți clovni, adăugînd cu melancolie asemenea titluri : „Amintiri din copilărie", „Acești prieteni anonimi", „Georges, stăpînul gîndurilor mele" etc. Și cînd, în 1934, își va analiza drumul prin teatru, acest mare director de scenă care a

fost Eisenstein, se va socoti dator să declare influența pe care circul — „pentru care am avut o dragoste pasionată din copilărie" — a exercitat-o asupra creației sale scenice. Dar nu numai spre circ se îndreaptă interesul copilului. Jocurile de-a războiul — relatează M. Strauch — erau puse în scenă de Serioja, care desena costume, planta decoruri, dirija evoluția personajelor. Odată, băiețelul imaginează pe o masă mare de grădină o construcție din nisip, pietre și crăci atît de complicată, încît adulții îl înconjoară uimiți, neînțelegînd de unde are atîta fantezie acest copil. Preocupările pentru spectacol continuă apoi, pe alt plan, o dată cu descoperirea teatrului. Fapt petrecut de altfel foarte de timpuriu. Locuia încă la Riga, cînd Strauch, care venea aici în vacanță din Moscova, îi povestea spectacolele teatrale văzute de el acolo. Relatarea spectacolului „Pasărea albastră" de Maeterlinck, pe care Strauch îl văzuse pe scena teatrului MHAT, l-a impresionat într-atît pe micul Serioja, încît decise pe loc să improvizeze spectacolul pe plajă, împreună cu prietenul său. Strauch își asumă rolul de regizor, în timp ce Serioja interpreta cu strădanii de expresivitate rolul Focului. Apoi rolurile s-au inversat : Serioja deveni regizorul unei inscenări a povestirii lui Gogol „Caleașca", în care juca Strauch. Micul Serioja frecventează cu regularitate spectacolele de teatru și de operă din Riga, cunoscînd astfel întreg repertoriul de la operete, pînă la „Hänsel și Grätl", de la „Götz von Berlichingen" sau „Wallenstein", la „Madame Sans-Gêne". Mai tîrziu, în adolescență, aflăm că era „foarte ocupat cu montarea a două acte din tragedia lui Hebel, „Nibelungii", care va fi prezentată „după postul mare". Prin 1913 asistă la spectacolul „Turandot" cu prilejul turneului la Riga al teatrului Nezlobin și impresia lui este ca un trăsnet : „din acest moment teatrul a devenit obiectul atenției mele încordate și nestăpînitei mele pasiuni". Totuși se îndrepta cu aceeași precizie mai departe, în virtutea inerției, spre cariera de inginer. Preocupările lui artistice nu căpătau nici o finalitate. „Visam să mă fac inginer. Dar chiar în cadrul ingineriei, o atracție subconștientă și necristalizată încă spre cîmpul artelor m-a îndreptat spre o latură nu mecanico-tehnologică, ci către una foarte apropiată de artă — arhitectura." Probabil că Eisenstein înfrumusețează

aici lucrurile. În fond tradiția familiei a fost, se presupune firesc, mobilul îndreptării sale spre arhitectură. Atracția către artă există, cum am văzut, puternică, dar inerția în evoluția acestei cariere inginerești nu a putut fi învinsă. De altminteri chiar el notează în altă parte că : „pe acea vreme, fără nici un fel de intenții de participare la activitatea teatrală, dorința mea cinstită era de a îmbrățișa cariera de inginer-arhitect, «pe urmele» tatălui meu". Eisenstein se înscrie în toamna anului 1915 la Școala de ingineri civili din Petrograd, pe care o absolvise și tatăl său, și o va urma pînă în ziua în care o forță exterioară, revoluționară va sparge și tiparele traiectoriei sale profesionale.

2 *„Primul lucru pe care îl datorez Revoluției"*

Epoca de studenție a lui Eisenstein este calmă pînă în momentul Revoluției. Studiul de aci va avea însă însemnătate în viața sa și după ce va abandona ingineria. Aici s-a dezvoltat „înclinarea spre gîndirea disciplinată" și dragostea pentru „precizia matematică".

M-am întrebat adeseori de unde izvorăște contradicția evidentă între formația sa matematică — care presupune cultivarea unei judecăți deductive — și între metoda sa de gîndire în studiul analitic al artei cinematografice, unde Eisenstein este strict inductiv, așa cum este și în creația sa, în care, paradoxal, o metaforizare a metodei inductive a fost una din marile sale descoperiri artistice. Am descoperit întîmplător cheia acestei enigme aflînd că, în învățămîntul tehnic superior din Rusia, urmîndu-se tradițiile școlii naționale de matematici aplicate, se punea accentul pe metoda inductivă la predarea matematicii. Mai tîrziu va declara că tocmai „înarmat cu metodele inginerești, căutam să pătrund (după mulți ani — n.n.) tot mai adînc în principiile fundamentale ale creației și artei, unde prevedeam instinctiv aceeași sferă de cunoștințe precise pe care le cultivasem cu pasiune în scurta mea experiență a ingineriei". Cursul de poduri, urmat la școala

de ingineri, consta, cum remarca, în stadiul inițial și cel mai simplu, în arta mizanscenei. Îl va entuziasma montarea podului de pontoane în care va vedea un dans ritmic colectiv, o simfonie unică a mișcării oamenilor. Îl pasionează aici problemele de ritm, de împărțire strictă a spațiului și timpului, îl copleșește contopirea naturii cu omul și, mai tîrziu, va descifra tocmai din acestea, elementele primare ale montajului cinematografic. La disciplina „Minarea" studiază domeniul explozivilor și în legătură cu aceasta va constata — analizînd atent secvențe din „Crucișătorul Potemkin" — că „«explozia» în artă, mai ales una patetică, o explozie de sentimente, se construiește după aceeași formulă".

Paralel însă cu studiul ingineriei îl preocupă problemele teatrului, ale spectacolului. Pentru a asista de la galerie la un „Boris Godunov" cu Șaliapin, stă odată o noapte întreagă în fața casei pentru a-și asigura un bilet. Strauch amintește că, după studiile din cursul zilei, în timpul liber Eisenstein plănuiește diferite montări teatrale. Biografii săi — păcăliți toți de un text ambiguu, scris probabil în goana condeiului — atribuie hotărîrea sa de a abandona ingineria și a se dedica teatrului unei epoci mai tîrzii (după întoarcerea din Războiul Civil) și unei conjuncturi de întîmplări ulterioare. În realitate însă, încă mult înainte, mai precis în momentul în care reușise să-și treacă examenele de matematică superioară, în anul Revoluției din Februarie, suferise un „șoc" în urma vizionării „Mascaradei", a lui „Don Juan" și a „Prințului statornic" în montarea lui Meyerhold la teatrul Alexandrinsk. Era, după „Turandot", „a doua lovitură, nimicitoare și definitivă, care a determinat hotărîrea mea neexprimată de a părăsi ingineria și de a mă «consacra» artei". Condițiile create apoi de Revoluția Socialistă au făcut posibilă aplicarea acestei hotărîri. „Dacă n-ar fi fost revoluția — declară el — niciodată n-aș fi putut rupe tradiția — din tată-n fiu — de a fi inginer. Germenii au existat, dar numai revoluția mi-a dat... libertatea de autodeterminare." Deocamdată numai în planuri, în visuri. Acesta este primul lucru pe care îl datorează Revoluției. Înrolarea sa în Armata Roșie este deci nu numai un pas politic, dar și o cale de a rupe cu ingineria. Istoricul faptelor petrecute

cu Eisenstein din februarie 1917 pînă la plecarea pe frontul Războiului Civil o demostrează. (În ciuda biografilor superficiali ai lui Eisenstein, care i-au atribuit o înaltă conștiință revoluționară înainte de a fi avut-o în fapt, biografia sa reală ni se pare mult mai concludentă pentru constatarea, și în acest caz, a forței uriașe pe care Revoluția Socialistă a putut-o avea în formarea conștiinței unui artist.)

Revoluția din Februarie îl atrage și pe Eisenstein. În primul rînd Institutul a fost transformat într-un centru de pază a liniștii și ordinei, în cadrul regimentului Izmailovski. În primele zile ale revoluției, Eisenstein poartă și el banderola miliției și în martie i se eliberează o adeverință de serviciu în miliție. Din aceste zile, paralel cu Institutul, Eisenstein își începe preocupările artistice publice. Desenează. În continuarea vechii sale pasiuni, observator atent și caustic al vieții din jur, tînărul Eisenstein schițează cu o uimitoare exactitate și simț psihologic cele văzute în familie, pe stradă... El își propune să fructifice priceperea sa în desen. Pentru început face o caricatură cu gîndul de a o preda unei publicații. În zilele cînd Kerenski tună și fulgeră împotriva celor ce doreau să se înalțe ghilotina, Eisenstein — pe care îl „cuprinde dorința cumplită de a participa la făurirea istoriei“ și care se gîndește : „dar poți face istorie fără ghilotină ?!“ — tocmai în aceste zile deci, așterne un desen pe o foaie : capul aureolat al lui Ludovic al XVI-lea, deasupra patului țarului Nikolai al II-lea. Și dedesubt textul : „A scăpat ieftin !“ Face desenul în creion, îl trage apoi în tuș și-l duce la redacția revistei „Satirikon“. Aci redactorul revistei, scriitorul Arkadii Avercenko, îi respinge arogant desenul : „Așa poate desena oricine“, îi spune el disprețuitor tînărului care nicidecum nu poate accepta ideea calității îndoielnice a operei sale. Nereușita este atribuită de tînărul artist „genului“ și de aceea se și hotărăște să atace o altă problemă. Desenul nou, executat direct în peniță, fără creion și radieră, are ca temă o încăierare între miliție și gospodine. Legenda : „Ce-i asta ? Jaf ?“ „Nu, miliția face ordine“. Era apărarea, susținerea aceleiași miliții din care el însuși făcuse parte. Cu desenul subsuoară, Eisenstein se adresează redacției „Petersburgskaia Gazeta“. Era o gazetă

pe care de copil o vedea zilnic în casă, în care urmărea cu nesaț — înainte de a fi înmînată tatălui — afacerile judiciare senzaționale și „cronica evenimentelor“. Acum face anticameră în această redacție și vede pentru prima oară pe reprezentanții presei. Peste un timp este chemat în „sfînta sfintelor“, unde însuși Hudekov îi cercetează desenul, dă din cap, apoi îl aruncă într-un coșuleț de pe birou. Curînd însă ziarul îi publică desenul. Este primul cîștig al tînărului Eisenstein. Zece ruble.

Între timp lunile trec. Într-o zi Eisenstein întîlnește pe bulevardul Nevski o demonstrație. Era istorica demonstrație din 3 iulie 1917. Tînărul, fără a se opri măcar, cotește pe Sadovaia. Deodată răsună împușcături și Eisenstein se ferește ascunzîndu-se, în timpul schimbului de focuri, sub arcadele hotelului. De aici urmărește întîmplările pe care, zece ani mai tîrziu, le va reconstitui, în același loc, pentru filmul său „Octombrie“. Obișnuința împușcăturilor din străzile Petrogradului acelor zile rămîne deocamdată consemnată în desenele sale. Sînt patru schițe „in crescendo“. Sub ultimul — un dialog laconic : „— Cetățene, fii atent, a nimerit un proiectil în tine !“ „— Ce vorbești ? Într-adevăr ?“, întreba cel din spinarea căruia apărea jumătatea unui obuz. Desenul apare tot în „Petersburgskaia Gazeta“, sub pseudonimul „Sir Gay“. I se plătește un onorar de 25 de ruble.

Deocamdată pentru tînărul Eisenstein revoluția nu este decît obiectul observației sale mai mult sau mai puțin atente. În acest timp urmează cursurile școlii de ofițeri de geniu (mine, pontoane, motoare etc.) în care este recrutat, își dă examenele care se țin în mare grabă și este permanent încordat din cauza lor. În zilele care urmează tensiunii examenelor are o singură preocupare majoră : trebuie să cumpere neapărat o „Istorie a teatrelor antice“ care costă 40 de ruble. Adunînd cele două onorarii îi mai lipsesc bani. Plănuiește îndată să-și extindă „cîmpul de activitate“ și cu această perspectivă se împrumută și cumpără cartea. Pregătește un teanc de desene caustice împotriva lui Kerenski. Se duce la Propper, editorul unui ziar și al săptămînalului „Ogoniok“. Acesta nu-i de acord cu tematica desenelor. Dar îl cucerește autorul lor. „Sînteți tînăr... Aveți, desigur, nevoie de lucru. Veniți poimîine... Vom

pune totul la punct. Veți primi un avans..." Un acord deplin așadar. Iar începînd de poimîine... Deocamdată se duce acasă. Pe drum — așa cum face totdeauna cînd trece pe aici — aruncă o privire spre Palatul de Iarnă. Împușcăturilor care se aud nu le dă nici o atenție. Acasă prelucrează notele despre gravorul Moreau junior din secolul al XVIII-lea, pe care le luase în ultima vreme de la Biblioteca publică. „...Pe urmă, vreme de aproape un ceas, am pus în ordine notele despre gravorii din secolul al XVIII-lea. Și m-am dus la culcare. Undeva, departe, în oraș, se auzea un schimb de focuri, dar parcă mai violent ca de obicei... Înainte de a mă culca, am notat pe însemnările mele data cînd au fost puse în ordine : 25 octombrie 1917". Era ziua Revoluției Socialiste care avea să schimbe din temelii destinul lui Serghei Eisenstein.

Deocamdată însă, în prima perioadă, schimbări furtunoase se pare că încă nu au loc. Abia mai tîrziu, în 1918, Eisenstein se va înrola pe frontul Războiului Civil, iar plecarea sa va avea loc tot din școala inginerească. E drept că înainte de a-și fi desăvîrșit studiile. Se pare însă că hotărîrea era colectivă, toți colegii săi procedînd aidoma, școala dizolvîndu-se de altfel. Eisenstein părăsește învățămîntul politehnic. În acel moment critic, în anul III al institutului, savurează pentru prima oară libertatea de a-și alege soarta. Deocamdată pleacă pe front tot ca inginer. Dar la școala de ingineri nu va mai reveni niciodată. „A fost de ajuns să fiu prins în vîrtejul Războiului Civil și să mă despart pentru un timp de zidurile Institutului de ingineri civili, pentru ca să dau foc într-o clipă în urma mea corăbiilor trecutului."

3 Prins în vîrtejul Războiului Civil

Este dificil de reconstituit cu precizie circuitul lui Eisenstein în diferitele sectoare ale Războiului Civil. Dificil atît din cauza sărăciei mărturiilor, cît și pentru că ele sînt contradictorii (chiar cînd este vorba de mărturiile lui Eisenstein însuși). Dar nici nu este esențial aceasta. Pentru că nu suita exactă a popasurilor este interesantă, ci semnificația lor în biografia creatoare a artistului. Or, în acest sens documentele sînt edificatoare și pasionante. Pentru Eisenstein, cei doi ani petrecuți pe diferitele fronturi ale Războiului Civil înseamnă o succesiune de impresii, de trăiri care se imprimă, se sedimentează apoi în conștiința sa, devenind un fond senzorial pe care se va clădi viitorul edificiu. „Cazanul Războiului Civil" îl obliga la o trăire intensă a destinelor revoluției, ale poporului ; acum totul are dimensiuni hipertrofiate, mișcarea istoriei devine perceptibilă pentru tînărul sensibil, evenimentele au „sensuri epice" și trăirea aceasta îl va duce și ea pe calea facturii monumentale a filmelor sale. Și mai cu seamă aici, în Războiul Civil, vor avea loc primele sale experiențe teatrale și se va coace hotărîrea sa de a se dedica artei spectacolului. Un imens bagaj de impresii vizuale și senzoriale se acumulează în tînărul tehnician (cum se numea singur), în peregrinările de la Petrograd la Holm, de la Veliki Luki la Vitebsk, de la Poloțk la Smolensk și Minsk, cînd parcurge drumul de la munca de telefonist pînă la cea de ajutor al șefului de lucrări. Ele vor reapare în opera sa pînă în ultima clipă a creației.

La crearea Armatei Roșii, Serghei Eisenstein pleacă pe un șantier militar din jurul Petrogradului, unde se construia sistemul defensiv din jurul orașului. A plecat ca tehnician, pe baza pregătirii, incomplete, de inginer civil și de ofițer de geniu [1]. Deocamdată se află în tabăra de la Ijorsk, unde se acomodează amuzat „belșugului de broșuri și terciuri de hrișcă" și constată despre instrucția obositoare că este „plăcută". Participă la patrulări nocturne pe ploaie, socotindu-le „romantice". Totodată păstrează într-unul din buzunarele mantalei — în celălalt se află pistolul — însemnările lui Dürer. „Pentru orice eventualitate", pentru că din cînd în cînd se poate duce să se încălzească într-un șopron unde un opaiț oferă o vagă lumină... Urmărește filozofic montările de poduri de pontoane care

[1] În anul II, Eisenstein ceruse să fie scos din Institutul de ingineri civili pentru a putea intra la școala de sublocotenenți de geniu. În aprilie 1917 i se admise cererea. După acest transfer Eisenstein se îmbolnăvi și căpătă un lung concediu medical.

îl impresionează puternic și din care continuă să scoată concluzii estetice. „Furnicarul tinerilor recruți, circulînd pe cărări simetrice, cu mișcări precise, construind fără oprire, printr-o acțiune disciplinată, podul care înainta lacom peste rîu. Undeva, în mijlocul furnicarului, mă mișc și eu... Timpul stabilit cu strictețe pentru construirea podului se descompune în secundele diferitelor operații, încete sau repezi, se împletește și se îmbină... din liniile traseelor fiecărei operații, care se unesc într-o acțiune comună. Toate acestea s-au îmbinat într-o uimitoare trăire orchestrală contrapunctică a procesului, în toată varietatea armoniei sale. Și podul crește, crește... Oamenii forfotesc... Săgeata minutarului aleargă. Drace, cît e de bine!... Podul-ponton care crește peste lărgimea nemăsurată a Nevei... mi-a dezvăluit pentru prima oară farmecul acestei pasiuni care nu m-a părăsit niciodată! Forța irezistibilă a impresiei se explică simplu — ea pătrunde în cîmpul percepției exact în perioada cînd pasiunea mea pentru artă începea să progreseze. Un progres destul de serios — de la pasiunea pentru perceperea artei, la o atracție vagă... de a crea eu însumi..." Impresia fugitivă a montării podului capătă proporții, fiind ridicată „pînă la gradul de pasiune înflăcărată" în această perioadă în care tînărul Eisenstein are în haosul Războiului Civil „aspirația firească spre ordine și armonie". De aceea „șocul ritmicității acțiunilor colective, în condițiile unui grafic strict al timpului, a rămas de neuitat".

Cu ochii pe o feerie de Maeterlinck pe care o citește, conduce lucrările de construcție ale podului, dă ordine, strigă, înjură. Noaptea, pe patul de campanie, îl descoperă pasionat pe Jacques Callot, pe Dürer și Goya, pe Hoggarth și grafica japoneză. Descoperă acum ideile despre teatru ale lui Kleist și Immermann. Toate acestea îl stimulează să-și încerce puterile „într-o direcție nouă". Ajunge apoi pe șantierul militar de lîngă orașul Holm, la 95 km de o cale ferată și la 70 km de alta, unde se construiesc fortificații. Îl amuză șeful șantierului, inginer strălucit, pe care-l găsește diminețile, la raport, „făcînd echilibristică în mîini, pe mînerul fotoliului de comandant". Eisenstein este acum, pare-se, ajutor de conducător de lucrări. Cu o tunică de soldat, cu capul descoperit, încălțat cu niște

cizme roșcate roase, prea mari pentru el, Eisenstein apare mereu vesel, plin de viață, de dinamism.

Printre impresiile din acea perioadă „stăruie una, efemeră, măruntă, care nu are nimic comun cu proporțiile epocii și ale evenimentelor... Nici măcar nu se poate numi eveniment. Această impresie a fost produsă de o bancă foarte îngustă, o armonică rurală, o pereche de picioare..." Să reconstituim cum anume, s-a produs această impresie ale cărei ecouri le vom întîlni în soluții artistice novatoare din „Potemkin", din „Vechiul și Noul" și mai tîrziu în opera sa teoretică. Așadar: un sat din raionul Holm. Familia nedeschiaburită a unui anume Pudov îl invită la masă. O masă copioasă, neobișnuit de îmbelșugată, stropită cu băutură din oala comună. Secretul invitației și al ospățului este simplu: familia se străduiește să obțină menținerea unicului fiu ca șef de echipă pe șantierul militar. Eisenstein este ajutor de conducător de lucrări. De aceea familia Pudov încearcă să-i intre în voie, să-și manifeste prietenia în orice chip. Fiica îl determină să înghită un fel de prăștină „pentru încălzire". Apoi îl convinge să treacă cu ea rîul, într-o barcă veche, dogită, pentru a-l duce la locul unde joacă fetele. Ajuns aici Eisenstein urmărește picioarele fetei: goale, ude din cauza apei din barcă, picioarele ei și ale prietenelor își demonstrează virtuozitatea coregrafică în sunetul unei armonici. E un amurg răcoros. Pe o bancă îngustă, Eisenstein privește dansatorii, ascultă muzica căreia i se suprapune zăngănitul monoton al bărcii și zgomotul ritmic al picioarelor care bat pămîntul întărit din fața izbei spațioase de la malul rîului. Și Eisenstein începe să picoteze. În fața ochilor i se perindă o suită de imagini. Nu este privirea din timpul zilei cînd „obiectele par proaspete, vii". Nici cea de noapte în care „le vedem parcă în vis". Nu este un vis cînd „întregul și partea sînt într-un echilibru armonios, dar astfel încît amîndouă rămîn deopotrivă de pregnante". Nici privirea din timpul zilei, cînd armonie între întreg și parte există de asemenea, dar numai un ochi foarte exersat poate distinge „din acest întreg armonic insulițele primplanurilor".

Este starea de somnolență, tranziția spre somn, cînd „senzațiile și impresiile fragmentate, păstrate în urma

senzațiilor, sar ca zarurile și se amestecă ca niște cărți în mîinile jucătorului". Cine știe de ce încearcă tocmai acum Eisenstein această senzație. În fața ochilor trece un vîrtej de imagini : un nas gigantic, însîngerat, un chipiu trăind o viață de sine stătătoare, un grup de figuri dansînd, o pereche de mustăți uriașe, imaginea unui sat îndepărtat, gata să fie înghițit de întuneric, un imens ciucure azuriu de la șnurul de mătase petrecut în jurul unei talii, un cercel rătăcit într-un cîrlionț, un obraz rumen și altele încă. „Tocmai la hotarul dintre somn și starea de trezie am zărit dansul sclipitor al prim-planurilor."

Această măruntă impresie, cum o numea, fusese totuși un eveniment. Și mult mai tîrziu, către sfîrșitul vieții, Eisenstein își va aminti : „Este interesant că după mai bine de cinci ani, cînd am abordat pentru prima oară o temă din viața țăranilor colhoznici, această vie impresie nu se spulberase încă... Urechea și cuta — cît tot ecranul — de pe ceafa unui chiabur, nasul altuia, de proporțiile unei izbe, o labă grea atîrnînd neputincios și somnolent deasupra unei donițe de cvas... se împleteau fără încetare în sarabanda de peisaje și scene țărănești de gen din filmul «Vechiul și Noul»". La Holm, într-un oarecare amurg răcoros, continua inconștient geneza ideii eisensteiniene despre prim-plan, începută încă în copilărie, dar care avea să se nască abia peste ani, în timpul creării marilor sale filme.

Alte impresii, trăite sub imperiul unor lecturi insolite pentru împrejurări : dirijează lucrările de săpături pentru tranșee și în timpul acesta îl „înfulecă" pe Maeterlinck, apoi pe Ibsen ; pe șantierul de la Poloțk, citește memoriile prințului de Saint-Simon. Sau, la opririle trenului soldățesc, retras în umbra vagonului, se cufundă în lectura operelor lui Schopenhauer.

Apoi o serie de întîmplări hotărîtoare pentru viitorul său. Șantierul militar 18 de pe lîngă armata a 15-a, unde lucra Eisenstein, a fost încartiruit, pe la sfîrșitul anului 1919, la Veliki Luki. Intr-o zi, în cabina pictorului K. Eliseev, în casa de cultură locală, unde activa o trupă teatrală, intră un tînăr slab, sever, dar cu un zîmbet ironic perpetuu în ochi, îmbrăcat într-o uniformă ponosită de student inginer civil din Petrograd. Se recomandă : Serghei

Eisenstein. Cîțiva tineri, laolaltă cu ingineri și arhitecți ai șantierului voiau să organizeze un cerc teatral de amatori și cereau pentru aceasta sprijinul artiștilor profesioniști. Il obținură imediat. Dar Eisenstein dorea să frecventeze și lecțiile profesionale ale membrilor trupei de teatru. Eliseev îi permise cu plăcere. Apoi s-au și împrietenit.

Eisenstein frecventa deseori teatrul. Rămînea de multe ori în cabina actorilor pentru a le studia machiajul. Întîrzia prin atelierele în care se construiau decorurile. Urmărea cu aviditate viața teatrului, care îl pasiona. In curînd cercul de amatori prezentă primul spectacol cu cîteva piese — jucate din memorie — printre care „Alter ego" de Ark. Avercenko. Era una din primele încercări de „amator pe tărîmul regiei" ale lui Eisenstein. Interpretau printre ceilalți și inginerul Peici, șeful șantierului, și Eisenstein. Acesta din urmă juca rolul „trecătorului nr. 1", dar nimeni nu putea înțelege nimic din ceea ce spunea din pricina vocii sale stranii. Se părea că vorbește în două voci : una înaltă, alta gravă. Eisenstein numea fenomenul, în glumă, vocea mamei și a tatii. A fost sfătuit să renunțe la alte apariții pe scenă. [1] Dar spectacolul a avut succes și se hotărî continuarea experienței. Secția politică a armatei a 15-a sprijini proiectul de montare a piesei lui Romain Rolland „14 iulie". Concepția spectacolului, al cărui realizator era Eisenstein, se dovedi foarte serioasă, umbrind chiar montările trupei de profesioniști. Rezolvările scenice erau simple, logice și constructive. În timpul repetițiilor Eisenstein se gîndea cu toată seriozitatea la calea pe care ar trebui să o urmeze în viitor : ingineria sau regia. Publicul primi bine spectacolul și participă la el cu strigăte de aprobare sau amenințări la adresa personajelor negative : „Păianjenul ! Să-l strivim !" Curînd după aceea, în primăvara lui 1920, șantierul se mută spre vest. În timpul

[1] Avea o voce răgușită, bizară, care sărea fără tranziții de la tonurile înalte la cele joase. Era un defect iscat de o laringită cronică pe care mai tîrziu a tratat-o cu oarecare succes. Boala era, evident, și mai neplăcută mai tîrziu pentru un regizor care trebuia să comunice tot timpul cu colaboratorii săi și care era și profesor la Institutul de cinematografie. Medicul îl sfătui să vorbească totdeauna tare și Eisenstein îi urmă sfatul.

acesta, Eliseev, numit regizor al celor două trupe de teatru care erau la dispoziția secției politice a armatei a 15-a, urma să monteze un spectacol cu piesa „Madame Sans-Gêne". Avea însă nevoie de un pictor decorator. Și atunci își aminti de Eisenstein. Dar nimeni nu-i putea spune unde se afla acesta. Era undeva pe front, dar unde anume nu se știa. În același timp, Eliseev se duse să caute actori la Poloțk și aici primi pe neașteptate un bilețel de la Eisenstein, care, aflînd întîmplător de prezența prietenului său, îi cerea să-l întîlnească neapărat. A doua zi sosi, de undeva, de lîngă Lepel. Îi declară lui Eliseev că, orice s-ar întîmpla, dorea să plece de la șantier, să se pună la dispoziția secției politice, să accepte orice muncă, numai să poată fi lîngă teatru. Hotărîrea netă a lui Eisenstein de a se dedica teatrului s-a copt așadar aici, pe frontul Războiului Civil, undeva între Veliki Luki și Lepel, între sfîrșitul lui 1919 și prima parte a lui 1920. Întîmplarea făcea ca dorința sa să coincidă cu o necesitate stringentă a teatrului. Eliseev îl căută imediat pe inginerul Peici, dar acesta îl refuză cu duritate : „Nu-l cunosc și nu vreau să-l cunosc pe pictorul Eisenstein. Dar îl cunosc pe șeful de șantier Eisenstein care îmi este necesar pentru construcții de fortificații pe front. Voi, acolo, vă jucați de-a teatrul și noi, aici, facem o treabă serioasă și aspră. Nu-l pot lăsa pe Eisenstein, am nevoie personal de el". Răspunsul lui Eliseev a fost tot atît de dur : „Nu știu cum e Eisenstein ca șef de șantier, dar cred că oameni ca el mai aveți suficienți și dacă o să aveți nevoie, veți avea și mai mulți. În schimb îl cunosc foarte bine pe pictorul Eisenstein și utilitatea lui în teatru îți este cunoscută deopotrivă și dumitale. Fără el se oprește munca unui colectiv întreg. Și dumneata te-ai adaptat de curînd jocului de-a teatrul, cum îl numești. Și trebuie să spun sincer că ai prezentat foarte bine personajul pe care l-ai interpretat. Apelez la simțul dumitale de artist și mă plîng dumitale de încăpățînarea de neiertat a inginerului Peici". Inginerul se încruntă, apoi cu un zîmbet puțin vinovat înjură în glumă și-și dădu acordul. Seara, în odaia lui Eisenstein, cei doi prieteni sărbătoreau, emoționați și solemn, intrarea lui în viața teatrală. Eisenstein înțelese gravitatea momentului : desfăcu ceremonios o cutie de lapte condensat pe care o păstrase de mult în vederea

vreunui eveniment excepțional. Dar nici unul din ei nu știa că în acea zi, datorită unui concurs fericit de împrejurări, începea cariera artistică a celui care avea să devină, din șeful de șantier, apoi din pictorul decorator, marele Eisenstein.

M. Dneprov, prim-regizor al direcției politice a frontului de apus („Puzap"), le comunică celor doi prieteni că trupa lor va trece în cadrul „Puzap" și ca atare el îi va aștepta la Smolensk. Îmbarcați într-un vagon de marfă, cei doi bărbați, deopotrivă de pasionați pentru teatru, aveau timp mult la dispoziție în decursul lungii călătorii. Eisenstein găsi aici prilejul să-și dezvolte gîndurile : îi plăceau primitivii bizantini și italieni, adora miniaturile medievale, îi arătă lui Eliseev desenele sale, printre care scene și procesiuni din evul mediu, o schiță pentru o piesă din perioada Renașterii, diferite schițe despre felul în care vedea el realizarea unor piese care, dacă n-au fost încă scrise, pot fi scrise... Discuțiile erau uneori furtunoase căci, spre deosebire de prietenul său, Eisenstein se declara adept al commediei dell'arte pe care o apăra vehement (așa cum va face mai tîrziu și pe scenă). Ajuns la Smolensk, află că Dneprov a unificat toate trupele de teatru și, pînă la noi dispoziții, toate muncile începute se sistău. Au urmat cîteva săptămîni de inactivitate iritantă. Eisenstein, cazat într-un vagon de marfă, aștepta nerăbdător să-și înceapă munca. Aici, în această perioadă, trăi Eisenstein o altă impresie care — prelungind și completînd-o pe cea din copilărie a mamei aplecate deasupra pătuțului său — își va lăsa pecetea asupra întregii sale vieți și opere. Cînd, odată, mult mai tîrziu — cine știe cu ce prilej, poate în legătură cu boala sa care l-a ucis apoi, poate în legătură cu tragicul blestem care parcă-i urmărea implacabil opera de după „Potemkin" — Eisenstein s-a întrebat ce este lucrul cel mai înfricoșător în lume ; răspunsul era o amintire vie, de neșters, din gara Smolenskului. O descrie, nu o dată, cu o forță de evocare care transformă aceste pagini în fragmente literare. Le vom cita parțial doar : „Nenumărate șine. Pe ele, nenumărate mărfare... Mai multe decît multe... Știu, lingviștii vor spune : nu există un asemenea cuvînt. Dar atîtea erau... Mărfarele, ca tot atîtea balene uriașe, se odihnesc în golful liniștit al mării de căi ferate reci. Ră-

gușite și bizare răsună în întuneric semnalele goarnelor acarilor. Oare nu amintirea sunetului lor m-a dus la gîndul să evoc strigătele de noapte ale păsărilor cu pene de os din scena din ajunul bătăliei de pe gheață în «Alexandr Nevski» ?... Vagoanele cu ușile ferecate sînt manevrate, cu un zgomot răsunător, din întuneric în întuneric... Răsună ciocanele de control pe osii ca în coșmarurile Anei Karenina. Țipă în întuneric goarnele de semnalizare și, într-un dans ciudat, pocnind ritmic, se schimbă macazurile. Lumina roșie trece în verde, cea verde trece în roșu. Dar nu acesta este lucrul cel mai înfricoșător. Nu căutarea nocturnă a propriului tău vagon printre șirurile kilometrice ale garniturilor mute. Nici fierbințeala groaznică a acoperișului încins de soarele de amiază, cînd zaci înăuntru bolnav... Ci cînd se apropie de tine capătul garniturii, al duzinelor de vagoane din șirul infinit de lung, cînd se apropie de tine mutra teșită a ultimului vagon. Lampa roșie de semnalizare clipește cu ochiul ei singuratic. Nimic nu o poate opri. Nimic nu o poate împiedica. Undeva, departe, la celălalt capăt, se află mecanicul. Dar de acolo, de la locul lui, nu poate vedea nimic. Inamic. Victimă. Drumeț rătăcit întîmplător acolo. Cine nu i se poate nimeri în cale ? Dar nimeni nu poate opri acest ochi roșu, neînsuflețit, care se apropie încet, care se holbează din mutra teșită a ultimului vagon, în timp ce garnitura sfîșie noaptea. De cîte ori, dar de cîte ori, în ceasurile vagabondărilor mele printre șine, nu au țăcănit pe lîngă mine acești monștri nocturni ; uneori tăcuți, supuși, aproape furișîndu-se din întuneric în întuneric, alteori prăbușindu-se peste mine, uneori trecînd pe lîngă mine, alteori ținînd pasul cu mine. Cred că aceștia au călătorit prin filmele mele — cu mișcarea lor de apropiere neînduplecată, oarbă, necruțătoare — ba îmbrăcați în cizme soldățești, pe scările Odesei, ba întorcînd spre noi mutra teșită a coifului de cavaler în bătălia pe gheață, ba invadînd cu glugi și pelerine negre dalele de piatră ale catedralei și umbrind lumînarea care pîlpîia în mîna tremurătoare a lui Vladimir Starițki [1]. Din film în film a călătorit cu mine această imagine nocturnă a trenurilor și ea a devenit în ochii mei simbolul fatalității". Senzația intensă a acestui mecanism orb, necruțător, a fatalității care invadează cu automatismul „implacabilității oarbe" — filogeneza ei pornește de la acea impresie din copilăria timpurie — va fi într-adevăr prezentă în întreaga operă a lui Eisenstein, fie în formele ei limpezi uneori, ca cele citate, fie în altele mai distilate, savant și perfid sublimate, ca în „Tragedia americană", unde acționează identic automatismului crud al justiției. „Această senzație — scrie el în altă parte — senzația apropierii unei groaznice nenorociri... *haunts* (obsedează, în engleză în original — n.n.) autorul. Și iese necontenit la iveală în opus-urile lui prin sistemul variat al imaginilor izolate, care sugerează aceeași senzație intensă a unui fapt trăit, întocmai ca o traumă." De altfel în ultimii ani ai vieții, cînd va începe să-și scrie memoriile rămase neterminate, imaginea trenului va persista în alt mod : atunci Eisenstein va constata tragic că și-a lăsat viața să i se scurgă printre degete, că toată viața sa fusese ca „un șir nesfîrșit de transbordări. Ca și cum aș fi vrut totdeauna să ajung din urmă vreun tren".

[1] În „Ivan cel Groaznic" — n.n.

După inactivitatea de la Smolensk, direcția politică a frontului a fost mutată la Minsk. Toamna, un entuziast membru al consiliului militar revoluționar convocă cinci pictori, cărora le vorbi cu pasiune despre nevoia de a înfrumuseța clădirile publice prin fresce. Și, ca o primă sarcină, le ceru să picteze vagoanele trenului de agitație care urma să plece pe front. Eisenstein participă la această acțiune, executîndu-și desenele totdeauna dintr-o singură trăsătură și uneori din linii drepte. Lucrau toată ziua, mîncau la prînz pîine pe cartelă și pește prăjit între șine, iar preocuparea majoră era disputa lor despre maniera în care trebuiau ornamentate vagoanele. Apoi s-a plănuit punerea în scenă a „Azilului de noapte". Au muncit zi și noapte. În timpul pregătirii spectacolului se anunță începutul tratativelor de armistițiu cu polonezii. Lui Eisenstein i se propuse, ca și celorlalți, să aleagă : fie să plece mai departe cu direcția politică a armatei, fie să rămînă la Minsk la dispoziția noului teatru de stat ce urma să se înființeze. Eisenstein nu rămase la Minsk. Nu intenționa însă să-și continue studiile inginerești. Voia, cu orice chip, să ajungă la Moscova. Iar cînd cei care doreau să-și

încheie studiile au fost demobilizaţi, Eisenstein, pentru a putea merge în capitală, decise să se înscrie la secţia de limbi orientale a Academiei marelui stat-major. În acest scop începu să înveţe limba japoneză. Îşi însuşi peste o mie de cuvinte şi sute de hieroglife. Învăţă limba aceasta ciudată chinuindu-se îngrozitor nopţi în şir. Limba era grea şi mai cu seamă structura gîndirii şi topica frazei îi erau neobişnuite. Dar asta îl şi atrăgea. Dorea să viziteze Japonia pentru a cunoaşte mai îndeaproape teatrul Kabuki care-l pasiona şi pentru a pătrunde mai adînc în cultura Orientului, unde i se părea că va găsi primele izvoare ale „magiei" artei. Învăţa greu folosind cu precădere mijloace mnemotehnice. Într-o noapte îşi propuse, printre altele, să înveţe cuvîntul „spinare" : senaca. Cum va putea ţine minte ? Senaca... senaca... Da, asociaţia se naşte : senaca — Seneca. Adormi fericit. A doua zi se verifică. Deci : Spinare ! Spinare... Spinare... Da, Spinare — Spinoza !

Urmărea în acelaşi timp cu patimă modul de gîndire neobişnuit pe care îl descoperea acum. Totuşi chinul i se păru zadarnic. Nu-i înţelegea folosul. Doar că astfel va ajunge la Moscova. Mai tîrziu însă va rămîne recunoscător acestor studii care îl vor fi ajutat să pătrundă natura montajului cinematografic. Iar peste ani, cînd va face o cercetare teoretică însemnată, va putea scrie : „Principiul montajului poate fi identificat ca un element de bază al culturii reprezentaţionale japoneze".

După ce a ajuns la Moscova, într-o seară, o întîmplare ciudată avea să devină începutul furtunoasei, dar fructuoasei vieţi de mai tîrziu.

Maxim Strauch, pasionat de teatru, se învîrtea în faţa teatrului Kamernîi, dorind să intre la un spectacol al lui Tairov. Bilete nu se găseau şi de aceea Strauch începuse tratativele cu un speculant, cînd se simţi fixat cu insistenţă de un tînăr în uniformă de soldat. Speriat că a fost prins cumpărînd bilete de la un speculant, Strauch se furişă repede spre intrare. Acolo însă îl redescoperi cu groază pe tînărul soldat care-l urmărise. Plecă din nou, apoi iar se întoarse, dar inutil : urmăritorul nu-l slăbea. Deodată soldatul se apropie de tînărul înfricoşat şi-l întrebă : „Nu sînteţi Maxim Strauch ?" Şi abia atunci acesta

îl recunoscu pe prietenul său din copilărie, Serioja. După spectacol, înflăcăraţi de cîte aveau să-şi spună, ei se plimbară discutînd toată noaptea pe străzi. În zori, Strauch află că Eisenstein nu avea unde să doarmă şi-i oferi ospitalitate într-o cameră din locuinţa sa de pe Şesti Prudi.

Erau amîndoi înnebuniţi după teatru.

Încîntat de a întîlni, în sfîrşit, ceea ce numea el „arta ca atare, arta *în general*", Eisenstein se lăsă în întregime prins de ea.

Pînă acum, la primii săi paşi, legătura cu revoluţia fusese doar exterioară. Acum începea drumul spre momentul în care se va putea descoperi materialist, concepţie către care îl ducea — cum declara — structura sa intimă. În acea noapte, cei doi prieteni — care aveau să rămînă intim legaţi pînă la moarte — se deciseră să se consacre teatrului. Voiau să facă praf teatrele existente, pe care le socoteau nişte vechituri bune de ars. Voiau să revoluţioneze mişcarea teatrală.

Eisenstein părăsi Academia. Cei doi tineri înflăcăraţi încercară să se înscrie la teatrele muncitoreşti. Nu au fost însă admişi. Prin definiţie, aceste teatre erau rezervate proletariatului şi cele zece la sută din locuri rezervate elevilor de altă categorie socială erau demult ocupate. Totuşi nu renunţară. În ciuda uşilor închise pe care le întîlneau, încercau în continuare, pînă cînd Eisenstein fu angajat decorator la teatrul Proletkult, iar Strauch reuşi să se angajeze tot aici.

Aşa începea un nou capitol în viaţa lui Serghei Eisenstein. Drumul spre artă fusese încheiat. Începea un drum nou, lung şi glorios.

III. DRUMUL PRIN TEATRU — DRUMUL SPRE FILM

„Atracția mea pentru misterioasa activitate care se numește artă era de nebiruit, acaparatoare, nesățioasă. Nici un fel de sacrificiu nu mă speria."

EISENSTEIN

Perioada de activitate teatrală a lui Eisenstein are o dublă semnificație : ea are, pe de o parte, o valoare în sine, creația scenică fiind însemnată în istoria mișcării teatrale, dar mai cu seamă ea prefigurează creația sa cinematografică de mai tîrziu, constituind bazele ei și, inconștient, terenul ei de experimentare. Ne va interesa de aceea acest capitol al vieții lui Eisenstein ca un preambul al perioadei următoare. Așezată solid pe temelia afectivă și de cultură a copilăriei și adolescenței, perioada de care ne ocupăm aici este una de tranziție. Și o vom privi ca atare, problema noastră rămînînd : cum a devenit Eisenstein—Eisenstein. Dificultatea cercetării este acum amplificată de faptul că sursele de informație sînt reduse și, majoritatea lor, incerte [1].

[1] În afara puținelor informații provenite de la Eisenstein însuși (cuprinzînd chiar ele erori iscate probabil din defecțiuni curente ale memoriei), multe din mărturiile existente sînt contradictorii și unele se cuvin privite cu rezerva ce o impune caracterul subiectiv pe care-l îmbracă. Începînd din acest moment al vieții lui Eisenstein, unii din cei care l-au cunoscut sau i-au fost apropiați își acordă, în mărturii publicate după moartea lui, gînduri, merite pe care sîntem nevoiți să le privim cu rezerve (M. Strauch constituie o excepție în această privință). De aceea vom și indica sursa informației de cîte ori ea va trebui luată sub beneficiu de inventar (biografii lui Eisenstein, chiar și cei mai serioși, s-au lăsat induși în eroare de informații neverificate, care le alterează de multe ori analizele).

Schema acestui capitol al biografiei va urmări logica meditației lui Eisenstein asupra propriei sale cariere artistice dintr-un articol în care și-a propus, cu trei ani înainte de moarte, să descrie modul în care devenise regizor.

1 *Întîlniri*

„Primele îndepărtate bubuituri ale artei revoluționare în mers se auzeau împrejur și cutremurau văzduhul."

EISENSTEIN

Gata de orice sacrificiu pentru a putea pătrunde în activitatea teatrală, Eisenstein rătăcea febril prin Moscova. Primul sacrificiu fusese buchisirea hieroglifelor japoneze cu scopul de a putea, astfel, rămîne în capitală. Apoi renunțarea la căminul din Petrograd în schimbul unei hoinăreli fără ieșire aparentă, pe străzile Moscovei. Pînă la întîlnirea cu Strauch, Eisenstein nu avea adăpost, nu avea mîncare, pe care o primeau pe cartelă doar cei ce munceau undeva sau studenții (dar universitatea nu se deschisese încă). Moscova din 1920 ducea o lipsă cumplită de hrană și căldură.

În ciuda acestor condiții dure, setea de cultură a maselor, entuziasmul oamenilor de artă dăruiau vieții moscovite o căldură neobișnuită, o incandescență alimentată de flacăra pasiunii creatoare. În perioada aceea Isadora Duncan era invitată la Moscova, stîrnind aprige controverse prin concepțiile ei despre plastica mișcării, Maiakovski își striga entuziasmul cu vocea-i tunătoare, Ehrenburg nu se lamenta pentru totala lipsă de hîrtie, ci își scria, cu maximum de firesc, romanele și poeziile pe dosul vechilor chitanțe, teatrele, care vreme de un an și jumătate după revoluție dăduseră numai spectacole gratuite, reintroduceau biletele, dar acestea nu se găseau din cauza uriașei afluențe a publicului... În același timp, după ce futuriștii italieni propuseseră incendierea muzeelor, tineretul din Moscova voia să distrugă toată arta de pînă atunci pentru a crea

alta, una nouă, revoluţionară.[1] Mişcarea teatrală moscovită era zguduită de asemenea idei. „De jur împrejur — îşi amintea Eisenstein — se ducea acelaşi asalt furios împotriva artei : suprimarea «figurativului», simptomul ei, prin documentul brut ; a materiei ei, prin lipsa de subiect ; a legilor ei, prin construcţia arbitrară ; a existenţei ei chiar, printr-o reconstituire concretă, reală a vieţii, fără intermediul ficţiunii şi al fabulei."

Mişcarea de înnoire a teatrului tradiţional — şcoala lui Antoine în Franţa, teatrul naturalist din Germania sau cel realist-psihologic al lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko în Rusia — îşi găsise mai de mult adversarii. Reacţia împotriva acestui teatru urma calea unor experimentări atît în privinţa reînnoirii repertoriului, cît şi prin modificarea structurală a punerii în scenă şi a interpretării. Reformatorii teatrului erau numeroşi şi ofensiva lor era puternică : Georg Fuchs, Adolf Appia, Reinhardt... Gordon Craig făcuse vîlvă în întreaga lume şi sosise şi la Moscova, înainte de revoluţie, pentru a pune în scenă „Hamlet". Fusese primit de Stanislavski, care-i oferise găzduirea teatrului său. În Rusia, protestatarii împotriva „vechiului" teatru fuseseră Meyerhold şi Tairov. Înnoirea plutea aşadar în aer în aceşti ani. I se dăduse curs liber acum, şi configuraţia mişcării teatrale se schimbase în virtutea virulenţei atacurilor înnoitorilor, dar şi în cea a diversităţii lor. Meyerhold lansă lozinca : „Octombrie teatral" şi trecu în aripa „de stînga", opusă „dreptei" academice care cuprindea acum şi Teatrul de Cameră al lui Tairov. Numărul teatrelor care-şi căutau fiecare calea era mare şi varietatea presupunea dispută ascuţită : Teatrul Proletkult, Atelierul Teatrului Eroic-Experimental, „Teatrul celor patru măşti" al lui Foregger care fiinţa în locuinţa acestuia, ca şi un alt teatru, de improvizaţie, „Semper ante", care dădea spectacole într-un apartament de două camere. Paralel cu ele

[1] Deşi singura mişcare care a preluat de la italieni denumirea lor, futuriştii ruşi, printre care Maiakovski, se deosebesc mult de adepţii lui Marinetti. Maiakovski scria într-un articol în L.E.F. : „Futuriştii ruşi au rupt definitiv cu imperialismul poetic al lui Marinetti, după ce, cu prilejul vizitei sale la Moscova, l-au şi fluierat".

se organizau spectacole uriaşe, un soi de mistere moderne, ca „Asaltul Palatului de Iarnă", „Misterele muncii eliberate" la 1 Mai 1920, cu 6 000 de participanţi, piesa „Spre Comuna mondială" cu 10 000 de participanţi (la Leningrad). Zilnic, remarca Stanislavski, se expuneau principii inovatoare şi consolidarea într-un moment a unei anume situaţii era dărîmată peste o săptămînă de apariţia alteia. Cele mai năstruşnice idei vedeau lumina scenei, dramaturgia era inexistentă, clasicii erau prelucraţi conform noilor vederi care şi ele se schimbau de la o zi la alta.

O valoare certă însă, solidă era în această epocă teatrul R.S.F.S.R. nr. 1, unde activa Meyerhold. Şi apoi, Maiakovski. Întîlnirea lor era un eveniment pe care tînărul Eisenstein, dornic să intre pe porţile artei, nu-l putea pierde. Pe Meyerhold îl admira de cînd văzuse „Mascarada". Acum avea să-l descopere şi pe Maiakovski. Într-una din zilele acelei ierni cumplite a lui 1920, se strecură în clădirea neîncălzită a Teatrului R.S.F.S.R., unde actorii tremurînd de frig repetau, sub îndrumarea lui Meyerhold, „Misterial Buff". Textul îi suna ciudat lui Eisenstein, cuvintele căpătau înţelesuri noi. Deodată repetiţia fu întreruptă. Eisenstein văzu un gigant cu manta desfăcută, care nemulţumit de ceva se apropie de regizor şi începu o tiradă fulminantă. „Între gulerul paltonului şi şapcă — o bărbie masivă, pătrată. Buzele răsfrînte şi ţigara..." Dar deodată cineva îl pofti îndată afară pe intrus şi Eisenstein se pomeni în stradă. Aşa s-a petrecut prima întîlnire cu cei doi giganţi la lucru. Curînd tînărul evacuat din sala de teatru, unde pătrunsese pe ascuns, va deveni egalul lor, va începe să colaboreze cu ei. (Pe Maiakovski îl va stima totdeauna, dar nu se va putea împrieteni niciodată cu el.) Deocamdată însă Eisenstein îşi continuă, avid de cunoştinţe, plimbările prin teatrele moscovite. Astfel luă cunoştinţă şi de Teatrul Proletkult.

Proletkult fusese creat încă în perioada Revoluţiei din Februarie, dar abia acum, în timpul Războiului Civil şi apoi în primii ani ai construcţiei paşnice luase o dezvoltare deosebită. Proletkult propaga o concepţie proprie — bazată pe ideile unuia din fondatorii săi, A. Bogdanov — cerînd desfiinţarea culturii burgheze în favoarea creării uneia „pur proletare". Amploarea pe care o luase mişcarea

era considerabilă. O uniune pe întreaga Rusie cuprindea aproape două sute de filiale locale, poseda zeci de teatre, numeroase cercuri literare și muzicale, studiouri de creație etc. Bogdanov activa la Proletkult la Petrograd, dar pînă în 1920 rămase ideologul mișcării. În toamna acestui an se ținu la Moscova Congresul Proletkult. Lenin ceru, cu insistență, ca la acest congres să se decidă trecerea Proletkult-ului în cadrul Comisariatului Poporului pentru Instrucția Publică. Era necesară această măsură atît pentru a împiedica Proletkult să continue încercările dăunătoare de „a inventa o cultură proprie", cît și pentru a contracara influența puternică a lui Bogdanov [1]. În perioada la care ne referim, cea de după congres, Proletkult din Moscova era oricum diferențiat de cel din Petrograd. Dar chiar aici, la Moscova, mișcarea era divizată în două : Proletkult-ul Central, din clădirea teatrului „Ermitaj" și Proletkult-ul din Moscova. Cele două aripi luptau între ele. Iar în interiorul lor cele mai contradictorii opinii se înfruntau fără răgaz. La Proletkult din Moscova, tineretul muncitoresc, care popula o vilă bizară a fostului milionar Morozov, participa la conferințe, lecții, discuții. Aci Stanislavski își preda sistemul, Meyerhold, oponentul său în concepția despre teatru, preda biomecanica, Maiakovski își tuna și fulgera crezul artistic, Foregger chema spre un teatru futurist, Lunacearski ținea prelegeri în apărarea Teatrului Mare, Arbatov propovăduia negarea moștenirii trecutului, Mihail Cehov făcea cunoscută gîndirea filozofului indian Ramaciaraki, se studia marxismul, se studia psihanaliza freudiană... Aici, în acest haos de idei care se dorea ordonat, a nimerit tînărul Eisenstein. La Teatrul Proletkult : primul teatru muncitoresc. Îl studia pe Pavlov, pe Freud, pe Meyerhold. Citea enorm de mult. Activitatea în teatru — ca scenograf și regizor — avea și ea să contribuie, o dată cu lecturile, la lămurirea fenomenului artistic. Era o luptă împotriva „morilor de vînt ale misticismului, înălțate pretutindeni pe căile de acces spre metodele artei de mîinile grijulii ale sicofanților servili,

[1] Apoi Proletkult și-a revizuit greșelile politice, Bogdanov a fost îndepărtat și organizația a intrat în cadrul Comisariatului Poporului pentru Instrucție.

împotriva celor ce voiau să pătrundă secretele artei cu ajutorul bunului simț". Eisenstein va ști să frîngă aripile acestor mori de vînt. Una din căile urmate pentru aceasta era activitatea în teatru în care „s-a cufundat nebunește".

2 *Prima verigă*

„Trebuie să ucid !
Să distrug !"

EISENSTEIN

Eisenstein intră în Teatrul Proletkult — condus de Valeri Pletnov, scriitor, muncitor revoluționar — cu gînduri mai mult sau mai puțin precise despre teatru. Activitatea sa de pînă acum, lecturile sale, contactul cu mișcarea de idei din jur l-au dus spre anume opinii. Dar și aici — ca și pentru alte perioade ale creației sale — cercetătorii vieții lui Eisenstein fac o greșeală, prin lipsa de diferențiere a diferitelor momente, etape ale evoluției sale. Eisenstein din 1920 nu este cel din 1923, cum o afirmă mulți din cei care-i atribuie pentru acești ani idei născute mai tîrziu, clarificări survenite după ani. În momentul acesta tînărul Eisenstein este abia în căutarea drumului său. Și de fapt nici măcar a propriului său drum, ci a căii de acces spre arta spectacolului. Lucrează cu pasiune, gîndurile-i sînt multiple, în continuă agitație, dar activitatea sa nu este aplicarea unei concepții precise, ci un mijloc de cunoaștere în primul rînd. Căutînd calea spectacolului în general, Eisenstein nimerește, vom vedea, fără să vrea, fără să-și propună conștient aceasta, în aria cinematografiei. Și astfel primul pas pe drumul creației sale cinematografice viitoare este spectacolul „Mexicanul".

B. Arbatov scrisese o dramatizare după cunoscuta povestire a lui Jack London, în genul unei piese agitatorice, o piesă-placat, a cărei regie i se încredință lui Smîșlaev. Eisenstein, proaspăt angajat la teatru, era însărcinat cu realizarea decorurilor și costumelor. El porni cu gîndul de a rupe tradiția teatrului clasic și decorurile urmăreau o

extremă stilizare. Mai mult suprarealiste decît cubiste, decorurile acestea aparţineau prologului şi epilogului a căror acţiune se petrecea în Mexic. Eisenstein concepuse pe scenă două impresariate de boxeri aflate în concurenţă. Unul era construit numai în forme pătrate, al doilea numai rotunde. Mobilierul era cubic în primul, sferic în al doilea. Costumele urmau aceleaşi reguli, machiajul de asemenea, cu puternice elemente caricaturale, groteşti. Dragostea din copilărie pentru circ exploda aici într-o bizară concepţie scenografică. Se îmbina sui-generis cu pasiunea pentru commedia dell'arte, pentru teatrul cu măşti în favoarea căruia militase încă în anii Războiului Civil. Directorul unuia dintre birouri avea un costum sferic, perucă aidoma şi plasturii de pe obraji aşijderea. Oponentul său era cubic. Doar eroul piesei, mexicanul, îşi scotea, după apariţia pe scenă, lunga pelerină neagră şi pălăria cu boruri largi care-i acoperea faţa şi apărea nemachiat, viu, atrăgător, contrastant cu acele caricaturi groteşti care îl înconjurau. Depăşindu-şi atribuţiile iniţiale, Eisenstein propuse o anume soluţie scenografică, care determină concepţia regizorală a spectacolului şi el deveni, ca urmare, coregizorul lui. Scena-cheie a piesei era aceea a meciului de box. În concepţia tradiţională, acesta — ca şi lupta de tauri din „Carmen" sau cursa de cai din „Ana Karenina" — ar fi trebuit să se desfăşoare în culise, spectatorul urmărind nu întîmplarea, nemijlocit, ci doar reacţia personajelor în scenă faţă de ea. Eisenstein îşi dorea ringul în mijlocul sălii pentru a recrea împrejurările autentice ale unui meci de box. Spectatorul urma să participe direct la concretul evenimentului. Gîndul proaspătului regizor era de a aranja dinainte lupta, păstrîndu-i însă caracterul cu desăvîrşire realist. Pompierii nu au permis aplicarea întocmai a creaţiei regizorale. Ringul a fost totuşi adus în sală, însă la avanscenă. Eisenstein continua acum, prin interpretare, accentuarea caracterului realist al luptei în opoziţie cu maniera hiperbolică a jocului din celelalte scene. Lupta era puternic realistă : „luptă adevărată, trupuri prăbuşindu-se cu zgomot pe podeaua ringului, gîfîind, strălucirea transpiraţiei şi, în sfîrşit, pocnetele de neuitat ale mănuşilor lovind pielea şi muşchii încordaţi". Atît de realist, încît Alexandrov îşi

Primele jocuri

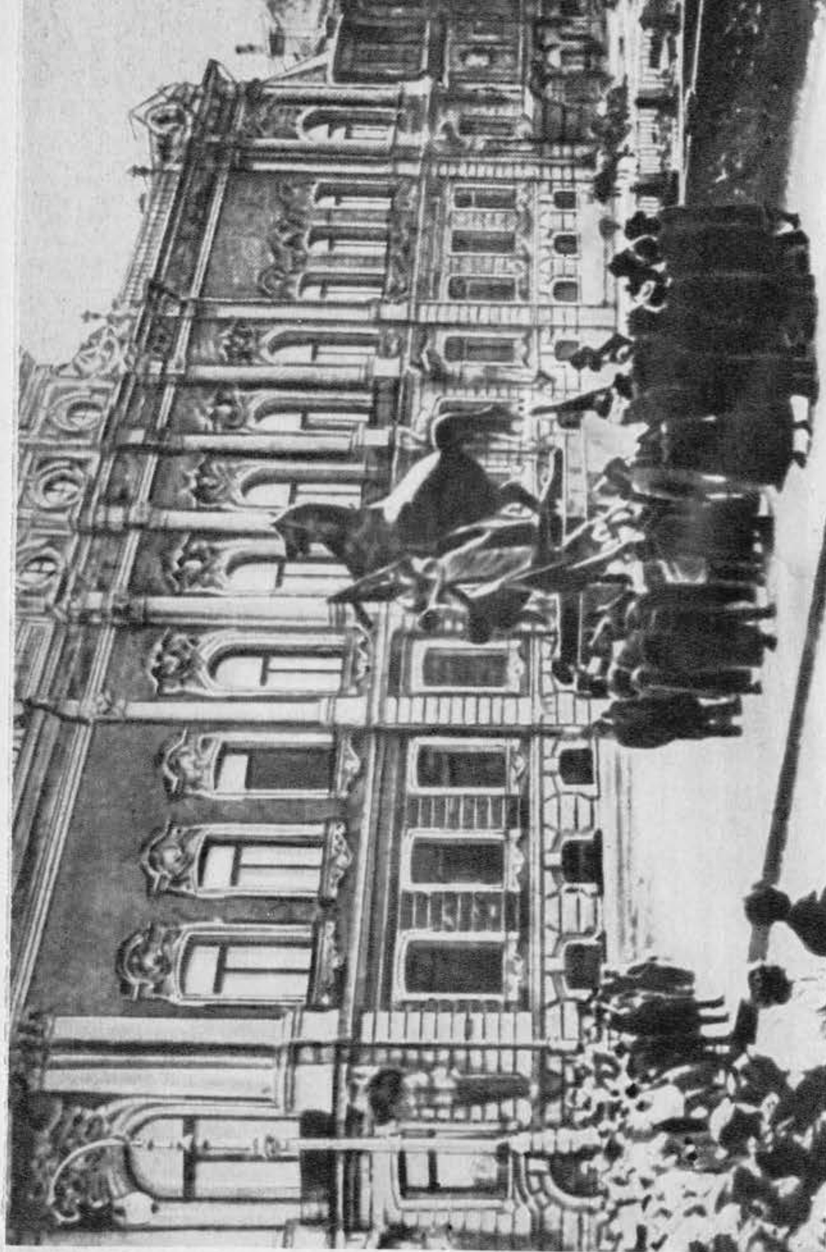




Schiţă de costum pentru «Mexicanul» (1921)



Scenă din spectacolul «Deşteptul» (1923)



Cadru din filmul «Anul 1905» — neinclus în «Potemkin»

amintește, cu haz, de deznodămînt : mexicanul, pe care îl interpreta el, trebuia să înfrunte în acest meci pe un profesionist american interpretat de I. Pîriev (viitorul regizor de film) și să-l învingă ; dar stimulul lansat de Eisenstein în favoarea realismului avea atîta ecou, încît cei doi actori se luptau în serios și în fiecare seară rezultatul competiției era altul. Poate că Alexandrov exagerează de dragul glumei, dar aflăm totuși astfel caracterul spectacolului. Și cînd te gîndești că reprezentația avea loc în sala „Ermitaj", loc venerabil, același care găzduise începuturile Teatrului de Artă cu „Pescărușul" !

„Mexicanul" a făcut multă vîlvă la vremea lui. Întreaga lume teatrală a Moscovei vorbea despre spectacolul de debut al tînărului regizor. Noutatea lui apare și mai evidentă astăzi. Eisenstein a atacat în acest fel înseși bazele esteticii teatrului. Spectatorul suporta două șocuri emoționale, simultane, dar net diferențiate : participa emotiv nemijlocit la acțiune și, în același timp, i se transmitea emoția celorlalte personaje de pe scenă care, la rîndul lor, erau participanți la aceeași acțiune. Prin ubicuitatea sa, spectacolul distrugea unitatea organică a unei reprezentații teatrale și prefigura în același timp o manieră cinematografică. Publicul asista la un soi de montaj incipient. (Eisenstein remarca mai tîrziu că însăși aducerea pe scenă a acțiunii era un element cinematografic, spre deosebire de elementul specific teatral care reprezintă reacția la eveniment.) De aceea „Mexicanul" este în creația lui Eisenstein o primă verigă dintr-un lanț.

Deocamdată creația lui Eisenstein nu este iscată dintr-o gîndire sistematică, dintr-o concepție precisă asupra artei spectacolului. Practica regiei abia începe să clarifice elementele unei concepții viitoare. Dar fiecare pas aduce după sine, organic, pe următorul și devenirea lui Eisenstein urmează o linie clară, precisă, parcă calculabilă ca traiectoria unui astru. Dacă Parcele ar fi avut un serviciu de calcul astronomic, ar fi putut desena anticipat curba traiectoriei destinului lui Eisenstein. Biograful descoperă perfecta geometrie a traiectoriei : fenomenele se înlănțuie într-o logică matematică parcă și întrebarea inițială a lui Eisenstein începe să capete un răspuns limpede. Fiecare fapt se repercutează asupra celui următor, îl determină într-o reacție

în lanț — cum ar spune azi Eisenstein — al cărui mecanism se dezvăluie cu limpezime. Dar să continuăm descoperind pașii următori.

În această perioadă Eisenstein suportă frigul cumplit fără a se sinchisi prea mult de el, preocupat de creația sa, suportă foamea, uitînd chiar uneori de ea. Uneori numai, pentru că Mary Seton ne transmite această informație deținută de la Alexandrov : într-o zi Eisenstein venind la o repetiție la „Mexicanul“, își lăsă bucata de pîine neagră pe tabloul de distribuție electrică din teatru. Alexandrov, proaspăt sosit în trupă, înfometat, se repezi asupra pîinii și începu s-o înfulece. Cînd Eisenstein observă, o bătaie cumplită începu între cei doi. Pînă cînd Alexandrov reuși să-i explice că era nemîncat de două zile. Eisenstein, care apucase să mănînce în ajun, îi cedă și restul pîinii. Astfel a început o prietenie strînsă, care avea să dureze peste zece ani.

Mistuit de propria sa activitate creatoare, Eisenstein nu acorda atenție condițiilor cumplite de trai. Avea douăzeci și doi de ani, o putere de muncă uriașă, o pasiune fierbinte pentru artă. Cît timp repeta „Mexicanul“ era concentrat exclusiv asupra muncii sale concrete. Într-o zi însă, în timpul unei repetiții în foaier, surprinse întîmplător cu privirea obrazul rumen și rotofei al unui băiețel de șapte ani, fiul unei plasatoare. Puștiul obișnuia să vină la repetiții și nimeni nu-i dădea atenție. Eisenstein fu izbit în acel moment de faptul că obrazul băiețelului reflecta ca o oglindă tot ce vedea : nu numai mimica și gesturile fiecărui personaj, ci totul în ansamblu, simultan. Pe Eisenstein îl surprinse la început tocmai această simultaneitate. În drum spre casă — mergea pe jos, tramvaiele nu funcționau în timpul acela — el începu să mediteze asupra naturii fenomenului pe care-l observase. Drumul pînă acasă era lung și meditarea aceasta în mers se putea desfășura în voie. Îl încîntase totdeauna eleganța paradoxului lui W. James : nu plîngem pentru că sîntem triști, ci sîntem triști pentru că plîngem. Îi plăcea și gîndul că din reproducerea corectă a unei expresii poți da naștere emoției corespunzătoare. „Dar, medita Eisenstein, dacă lucrurile stau astfel, mimînd comportamentul exterior al personajelor, puștiul trebuie să retrăiască ceea ce simt actorii pe scenă sau ceea

ce încearcă măcar să redea ? Spectatorul adult mimează actorii cu mai multă reținere. Dar tocmai pentru aceasta el trebuie să se pună și mai intens în mod *fictiv* la unison cu minunata gamă de grandoare și eroism pe care i-o oferă drama. *Fictiv* — adică fără exteriorizarea materială și fără acțiunea fizică reală. Sau va trebui în mod fictiv să dea liber curs îndemnurilor josnice sau înclinării criminale ale naturii sale. Dar și de astă dată nu în forma unui gest, a unui act, ci, prin jocul sentimentelor sale *reale* care însoțesc complicitatea sa *fictivă* la ororile comise pe scenă“. Îl preocupa acum tocmai acest element de ficțiune. „Teatrul așadar — se gîndea Eisenstein — îi permite omului să înfăptuiască *fictiv* acțiuni eroice, să fie *fictiv* pasionat cu Romeo, să devină înțelept cu Faust, să scape de toate problemele sale lăuntrice cu ajutorul grațios al lui Brandt, Rosmer sau Hamlet...“ Și tînărul regizor se înfierbîntă mergînd mai departe cu gîndurile sale, constatînd că, mai mult chiar, acest comportament *fictiv* îi oferă spectatorului o plăcere întru totul *reală*. El se simte erou, are sentimentul martirajului, îl copleșește propria-i generozitate... Ajuns pe la piața Trubnaia, Eisenstein se opri din drum, cuprins de fierbințeli. Gîndurile îl asediau ca într-o febră. „Ce descoperire îngrozitoare ! Ce mecanism oribil se ascunde în această artă sfîntă pe care o servesc ! Nu-i numai minciună. Nu-i numai escrocherie. Este otravă. O otravă groaznică, înfricoșătoare. Pentru că, de fapt, dacă îți poți procura fictiv plăcerea, cine va mai încerca să caute în înfăptuiri efective ceea ce poate obține pe degeaba, fără să se miște de pe fotoliul teatrului de pe care te ridici apoi cu sentimentul plăcerii absolute ?“ Eisenstein își continuă amețit, lungindu-l, drumul. Și tabloul întrevăzut devenea treptat un coșmar : „Trebuie să ucid asta ! Să distrug !“ Și gîndurile fug, aleargă într-o goană nebună. Da, să distrugă asta. Dar cine ? El, un băiețandru ? Care încă nu-și găsise locul nici „pe tamponul expresului creației artistice“ ! Atunci un nou gînd i se strecură în minte. „Întîi s-o stăpînesc. Apoi s-o distrug. Să învăț secretele artei. Să-i înlătur vălurile. S-o stăpînesc. Să devin un maestru. Apoi să-i smulg masca, s-o dezvălui, s-o distrug. Începe o nouă fază a relațiilor noastre.“ A relațiilor sale cu arta.

3 *„Asasinul flirtează cu victima...“*

„...Caută să-i cîştige încrederea. O cercetează, o studiază. Ca un criminal, o urmăreşte pe furiş... În sfîrşit intră în vorbă cu ea... Îi pătrunde chiar puţin intimitatea şi, pentru a nu se lăsa furat de această prietenie, el mîngîie pe furiş lama stiletului său al cărui tăiş îl ajută să-şi păstreze judecata rece... Arta şi cu mine ne dăm tîrcoale... Ea — învăluindu-mă şi prinzîndu-mă în urzelile ei. Eu — mîngîindu-mi pe ascuns pumnalul. Un pumnal care în acest caz este bisturiul analizei.“

EISENSTEIN

Eisenstein începe să „tocească“ metodele artei. Avea o consistentă experienţă de studiu. Acum însă i se pare că studiul matematicilor şi al hieroglifelor japoneze fusese inutil. Puţin mai tîrziu avea să le înţeleagă foloasele. Nu-şi dă însă seama că însăşi metoda sa de studiu de acum este rodul anilor de învăţămînt ştiinţific. Studiază cu aplicaţie teoria artei. Porneşte la muncă sistematic, ingínereşte. Curînd însă rămîne descumpănit. La fiece apropiere de esenţa artei, constată cum „frumoasa necunoscută îşi ascunde tainele sub şapte văluri. Un ocean de muselină“. Atacul frontal nu izbuteşte. „Se ştie că o sabie nu poate tăia o pernă de puf... Aceasta se taie numai cu ascuţişul unei lame încovoiate, de iatagan oriental... Curbura iataganului simbolizează lunga cale ocolită pe care trebuie să o urmezi pentru a diseca secretele ascunse sub oceanul de muselină... Nu-i nimic! Sîntem tineri. Avem timp, viitorul este al nostru!“ Urmează întîi calea studiului prin creaţie. Constată chiar amuzat că în acest caz perioada de „buchisire“ poate fi de utilitate imediată.

Avid de cunoaştere, lucra intens. Îndată după „Mexicanul“, tot împreună cu Smîşlaev, începu punerea în scenă (el concepînd şi de astă dată decorurile şi costumele) a unei piese a lui Platnev, „Prăpastia“. Dorinţa frenetică de a se exprima prin imagini noi, cu mijloace noi, a dus aici la rezolvări inedite, care, toate, constituiau, în fond, un nou pas spre cinematografie. Piesa conţinea o scenă în care un inventator cutremurat de ultima sa invenţie (sau urmărit poate de gangsteri — Eisenstein nu-şi amintea mai tîrziu cu precizie) aleargă prin oraş. Tînărul scenograf şi regizor îşi propunea să creeze o anume relaţie între om şi mediul său, explicitînd singurătatea insului strivit de metropolă [1]. Trebuia pentru aceasta exprimat dinamismul copleşitor al marelui oraş. Lui Eisenstein îi veni o idee care-l amuză: să folosească decoruri mobile legate de oameni. Actorii se mişcă pe patine cu roţi şi-şi duc în acelaşi timp „bucata de oraş“. Soluţia îmbinării omului cu mediul era influenţată de cubism, de Picasso. Dar rezolvarea era cu totul inedită. Cele patru picioare a doi bancheri purtau faţada unei burse acoperite cu două jobene, un poliţist era pur şi simplu străbătut de circulaţia de pe străzi, o parte din costume străluceau de lumini mobile în perspectivă, alte personaje aveau doar uriaşe buze vizibile deasupra lor... Toate acestea circulau frenetic, se întretăiau, dispăreau şi reapăreau. Erau formule cinematografice, elemente de film care „încercau să se adapteze îndărătnicei scene teatrale“. Eisenstein folosea aici, înainte de scriptură, limbajul cinematografic al „fondu“-urilor, al înlănţuirilor, al supraimpresiunii. Abia în „Greva“ va valorifica conştient aceste mijloace de expresie filmică.

O neînţelegere cu Smîşlaev întrerupse însă această muncă. În continuare, primi însărcinarea de a crea costumele şi decorurile pentru piesa de actualitate „Regele foamete“ de Leonid Andreev. Dar Eisenstein era nemulţumit de colaborarea sa cu teatrul Proletkult. Dorinţa de a învăţa îl măcina în continuare. Şi cînd într-o zi, în toamna anului 1921, văzu pe stradă afişul anunţînd deschiderea cursurilor de regie ale lui Meyerhold, Eisenstein se prezentă la examenul de admitere. Şcoala îşi avea sediul în fostul local al unui liceu. Meyerhold locuia aici, într-un mic apartament, şi G.V.I.R.M. (Şcoala superioară de stat pentru regie) funcţiona într-o mică cameră mobilată cu bănci de şcoală şi cu o sală de spectacole anexată. Eisenstein se aşeză printre ultimii în faţa comisiei prezidată de Meyerhold, care era îmbrăcat într-un sveter decolorat, pantaloni strînşi în

[1] Tema relaţiei dintre om şi mediu va reveni adeseori, fiind a problemă-cheie în creaţia sa.

obiele soldățești, încălțat cu niște tîrligi uriași, înfășurat în jurul gîtului cu un șal de lînă și purtînd un fes roșu pe cap. Din comisie făceau parte poetul Ivan Al. Axenov, din cenaclul „Centrifuga", autor, printre altele, al primei monografii despre Picasso, intitulată „Picasso și împrejurimile sale", misteriosul Valeri Bebutov și actorul Valeri Inchijinov (interpretul de mai tîrziu al „Urmașului lui Gingis-Han"). Eisenstein depuse pe masa comisiei o mapă mare cu desene și făcu cunoștință cu candidatul de lîngă el : Serghei Iutkevici. A doua zi începură examenele propriu-zise. Întîi un interogatoriu pentru aflarea nivelului cultural, apoi o problemă practică : Eisenstein trebuia să deseneze pe tablă rezolvarea scenică a următorului subiect : șase inși îl urmăresc pe un altul. Cu mișcări iuți, el schiță o mizanscenă complicată, ingenioasă, de care Iutkevici își aminti după cîțiva ani văzînd „Revizorul" în montarea lui Meyerhold. Apoi se verifică expresivitatea mișcării, candidatul fiind pus să tragă cu un arc imaginar. A doua zi Eisenstein a fost admis la G.V.I.R.M., unde avea să lucreze doi ani. Întîlnirea cu Meyerhold va fi de mare importanță pentru formația viitorului regizor de filme.

La prima lecție Eisenstein se repezi, împreună cu Iutkevici, la banca lipită de catedra profesorului, avizi de a urmări expunerile. Cînd Meyerhold intră, el anunță cele două materii pe care elevii vor trebui să le învețe : regia și biomecanica. Aceasta din urmă era un nou sistem de mișcare scenică expresivă, și profesorul le spuse că îi va elabora principiile de bază împreună cu studenții. Studiul regiei îl cerea încadrat în formule pentru a sistematiza riguros etapele realizării unui spectacol. Paradoxal, improvizația sclipitoare a lui Meyerhold se desfășura în favoarea unui sistem care respingea orice element întîmplător. Și probabil că aici, la aceste cursuri, tînărul Eisenstein își însuși acea cameleonică putere de creație în care se alterna continuu improvizația uluitoare cu rigoarea științifică a schemei strict gîndită dinainte. Nici nu se putea altminteri, deoarece temperamental Eisenstein era un improvizator în sensul unei dezlănțuite gîndiri asociative, asociațiile născîndu-se liber, neașteptat și surprinzător. Dar totodată, prin formația sa matematică și tehnică, el

avea o anume rigoare a gîndirii, o judecată analitică exactă. Sursele a ceea ce ne va surprinde în creația de mai tîrziu — neobișnuita libertate a gîndirii, care însă în cele mai uimitoare explozii urmează o riguroasă și parcă dinainte calculată traiectorie — trebuie căutate în perioada aceasta. Așa vom putea înțelege de pildă fenomenul „Potemkin" : o strălucită improvizație, care la analiză se dovedește construită cu precizie matematică. Dacă sensibilitatea lui Eisenstein, stimulată pînă acum substanțial prin lecturi masive, îi deschidea larg ecluzele fanteziei, dacă educația sa politehnică îi inoculase spiritul de analiză științifică, acum, în contactul cu Meyerhold, era cultivată tocmai această bivalență. Tînărul Eisenstein a avut șansa singulară de a-l întîlni tocmai pe acel dascăl de care avea nevoie.

A simțit de la început că se afla în fața unui filon de aur. Voia să-l exploateze. După cîteva lecții, se declară plictisit de a tot desena pătrate și cercuri și la sfîrșitul unei ore de curs îl rugă pe Meyerhold să mai rămînă, deoarece avea să-i pună cîteva întrebări. Eisenstein intenționa să-și provoace profesorul în sensul unor confesiuni privind procesul de creație al spectacolelor sale. Și reuși. Meyerhold, înflăcărîndu-se, începu de acum înainte să povestească la cursuri despre spectacolele sale din trecut, despre planurile sale regizorale. Din aceste povestiri înțelese Eisenstein pentru prima dată ce înseamnă regia. Paralel continuau lecțiile de biomecanică, antrenamentele acrobatice la care, bineînțeles, participa și Eisenstein. În cadrul lor, odată, cu prilejul unui salt mortal executat de colegul lui, Eisenstein, care trebui să-l susțină, uită însă și, distrat, fu cît pe-aci să-i rupă gîtul lui Iutkevici.

Toate acestea nu-l amuzau doar. Vedea că Meyerhold căuta să folosească multe din mijloacele de expresie pe care teatrul le abandonase. Antrenamentul acrobatic reînviat în jocul biomecanic făcea parte dintre acestea. Căutările lui Eisenstein mergeau în sensul studiului mișcării în expresia ei maximă. Din tinerețe fusese înarmat solid din punct de vedere teoretic prin studierea unor serii de lucrări privind mișcarea și comportarea omului în spațiu. Pe această canava de cunoștințe teoretice se țesea, în timpul studiului la școala lui Meyerhold, tot ceea ce făcea în studioul biomecanic.

Anii petrecuţi alături de Meyerhold aveau să influenţeze într-o mare măsură activitatea viitoare a lui Eisenstein. Îl socotea mai tîrziu pe Meyerhold părintele său spiritual. De aceea a şi putut dascălul afirma că „întreaga activitate a lui Serghei Eisenstein îşi trage rădăcinile din acel laborator în care am lucrat împreună ; eu — în calitate de profesor al său, el — în calitate de discipol al meu. Dar acestea n-au fost relaţii între profesor şi elev, ci mai curînd relaţii între doi oameni de artă răzvrătiţi, cărora apa le venea pînă la gît şi care nu voiau să se înece în mlaştina aceea dezgustătoare, în mlaştina aceea îngrozitoare pe care am găsit-o în 1917 pe frontul teatral. Era mlaştina naturalismului, mlaştina epigonismului..." Spre sfîrşitul vieţii Eisenstein va mărturisi „că niciodată nu am iubit, stimat şi venerat atîta pe nici un om ca pe profesorul meu".

Meyerhold îşi obliga studenţii să participe şi nemijlocit la activitatea scenică. Cînd s-a deschis stagiunea teatrală, toţi elevii dansau în scena balului din „Liga tineretului" lui Ibsen. Apoi, la încheierea primului semestru, trei studenţi au fost însărcinaţi de Meyerhold cu regia unor scurte spectacole. Lui Eisenstein i se acordă piesa lui Ludwig Tieck, „Motanul încălţat". Mizanscena pe care o concepu cuprindea o idee originală, neobişnuită. Pe scenă se înălţa o a doua scenă, văzută însă din culisele ei. Astfel actorii apăreau în dublă ipostază : de actori, în rol, care se adresau unor spectatori imaginari, şi apoi în relaxarea din culise, cînd jucau spre sala reală a teatrului. Această mizanscenă sublinia ironia fină cu care Eisenstein îşi privea personajele romantice şi avea să revină în creaţia sa în momentul cînd va lucra la „Casa inimilor sfărîmate".

În perioada cît a urmat şcoala lui Meyerhold, burse neexistînd, Eisenstein trăia foarte greu. Locuia în continuare la M. Strauch, iar mîncarea îi era asigurată de Iutkevici, a cărui mamă le prăjea cu regularitate turte de cartofi pe sobă. Din această cauză Iutkevici încheie o înţelegere cu Eisenstein : primul care va căpăta de lucru trebuie să-l ia pe celălalt asociat. Un joc al întîmplărilor făcu ca tocmai Iutkevici să fie cel care primi prima ofertă de lucru. De aici înainte, cîtva timp, cei doi prieteni au colaborat, dar o analiză mai atentă dovedeşte limpede că în toate cazurile concepţia îi aparţinea lui Eisenstein.

Prima lucrare era o ofertă a lui Foregger privind scenografia unui triptic de parodii. Foregger, conducătorul unui teatru denumit „Atelierul lui Foregger" sau, prescurtat, „Mostfor" (de la „Mosterskaia Foreggera"), era într-un fel opusul lui Meyerhold. Ultimul descendent al unei familii aristocratice germane, baron Foregger von Greiffenturn era un tînăr slab, îmbrăcat totdeauna după ultima modă şi cu o puternică miopie care-l obliga să poarte ochelari neobişnuit de groşi. Eisenstein întîlni aici puncte de vedere comune cu ale sale. Foregger reconsidera commedia dell'arte şi farsele medievale franceze. Aici, la teatrul lui Foregger, întîlni Eisenstein, într-o formă embrionară, ideea „tipajului" pe care avea s-o folosească şi s-o dezvolte în filmele sale, teoretizînd-o apoi (în teatrul lui Foregger se aplica ideea folosirii măştilor care erau generalizarea unor figuri existente în viaţă).

Cele trei parodii la care trebuia să colaboreze Eisenstein vizau satiric pe rînd : prima — încîntarea pentru operetă a lui Nemirovici-Dancenko, a doua, intitulată „Nu beţi apă umedă" — maniera agitatorică a unor spectacole teatrale, şi a treia — modalitatea rafinat stilizată a spectacolelor lui Tairov. Premiera a avut loc în sala „Mozaic" şi obţinu succes. Fără doar şi poate aceste parodii îl obligau pe Eisenstein să pătrundă esenţa fenomenului teatral satirizat. Era deci nu numai un mijloc de a-şi cîştiga existenţa, ci şi unul de clarificare teoretică asupra problemelor mişcării teatrale. Ca şi spectacolul său următor de altfel. Era vorba acum de o piesă a poetului Vladimir Mass, asociatul lui Foregger, care se intitula — după poezia lui Maiakovski — „O bună comportare faţă de cai". Titlul însă nu avea mai multă legătură cu piesa decît avea să aibă cel al „Cîntăreţei chele" de peste cîteva decenii. Iutkevici aminteşte doar de această piesă, dar Mary Seton, pe baza povestirilor lui Eisenstein şi Jay Leyda într-o bio-filmografie a lui Eisenstein alcătuită cu ajutorul lui Ivor Montagu, vorbesc despre un spectacol compus, în care mai existau încă două piese : o parodie după „Phedra" în montajul lui Tairov şi „Hoaţa de copii" de Dennery (aceasta din urmă, după afirmaţia lui Iutkevici, avea să vadă mai tîrziu lumina rampei). Oricum, nu stabilirea exactă a cronologiei este esenţială pentru noi,

ci mai degrabă căutarea din nou a elementelor care caracterizează devenirea artistică a lui Eisenstein [1].

Pentru „O bună comportare față de cai" Eisenstein concepu costumele. Spectacolul era împărțit în două : prima parte avea un pronunțat ascuțiș satiric și aducea în scenă măștile amintite, în timp ce partea a doua era o spumoasă și variată parodie a music-hall-ului. Eisenstein creă costume bizare, pline de fantezie, mai cu seamă pentru numerele muzicale : cupletistele erau îmbrăcate, în locul fustelor, în niște carcase de sîrmă uriașe, atîrnate de panglici multicolore, atît de rare, încît austerului public moscovit din acea vreme i se oferea din plin viziunea completă a picioarelor frumoase ale cîntărețelor ; Poetul-Imagist era îmbrăcat într-un costum a cărui jumătate se compunea dintr-o cămașă țărănească largă, pantaloni largi, în cizme, iar cealaltă jumătate era un frac stilizat. Spectacolul avu premiera în noaptea de revelion spre anul 1922 și succesul fu răsunător. Puțin înainte de premieră, Meyerhold, care urmărea cu interes activitatea discipolului său, își exprimă dorința să vadă „Mexicanul" împreună cu toți elevii. În primul rînd al sălii Teatrului Proletkult, Eisenstein, cu miinile reci de emoție, urmărea reacția lui Meyerhold. Spectacolul îi plăcu maestrului și Eisenstein a strălucit de bucurie toată seara, care se termină la cafeneaua futuristă „Sopo" (Soiuz Poetov), unde, după o expunere a lui Lunacearski despre arta Isadorei Duncan, Meyerhold luă cuvîntul pentru a o distruge. (Mai tîrziu situația avea să se repete invers : Meyerhold îl chemă pe Eisenstein să vadă spectacolul său „Dama de pică" și urmărea cu intensă curiozitate impresia pe care o producea asupra fostului său elev.)

În primăvară i se oferi lui Eisenstein scenografia spectacolului „Macbeth", pus în scenă de V. Tihonovici. Regizorul nu avea idei precise în legătură cu spectacolul și astfel Eisenstein își putu da frîu liber fanteziei. Cu acest prilej se materializară cîteva idei pe care le vom regăsi apoi, mult mai tîrziu, în epoca sa de maturitate. (De altfel chiar tema „Macbeth" va mai reveni în preocupările sale.) Eisenstein concepu spectacolul fără cortină, într-o ambianță unică, schimbîndu-se doar detalii ale decorului. Spațialitatea scenei era realizată sub influența unei idei a lui Appia. Două elemente interesante se întîlneau aici. În primul rînd, întreaga scenă și fundalul erau îmbrăcate în pînză neutră, cenușie, eliminîndu-se orice culoare, iar jocul cromatic al spectacolului se obținea prin schimbarea culorii cerului din fundal și al luminii. Gama de culori folosite nu reținea decît trei : negrul, auriul și purpuriul. Nu este oare limpede aici prefigurarea rezolvării în culori a seriei a doua din „Ivan cel Groaznic", concepută în același fel ? Apar aici pentru prima oară (Eisenstein avea doar 24 de ani) germenii concepției sale despre funcția dramatică a culorii pe care avea s-o elaboreze în anii de maturitate. Apoi întîlnim aici, pentru prima dată în creația sa, tema oamenilor fără cap, prezentă în această tragedie prin coifurile cavalerilor scoțieni care amintesc fascinant pe cavalerii teutoni din „Alexandr Nevski". Acesta este, se pare, primul acord din tema simfoniei tragice pe care Eisenstein avea s-o compună de-a lungul vieții și care va străbate întreaga sa operă.

Spectacolul nu a avut succes și se jucă doar o săptămînă. După ce participă la repetițiile lui Meyerhold pentru spectacolul lui cu „Minunatul încornorat", Eisenstein însoți turneul teatrului lui Foregger la Leningrad și rămase acolo vara. Aici avu loc o întîlnire cu Kozințev și Trauberg ; tinerii artiști își găsiră o platformă comună și așa se explică prezența numelui lui Eisenstein pe afișul „F.E.K.S." (Fabrica actorului excentric). Cînd, toamna, grupul se despărți, luară hotărîrea unei diviziuni a „sferelor de influență" : Kozințev și Trauberg rămîneau să cucerească Leningradul. Eisenstein și Iutkevici urmau să susțină „F.E.K.S." la Moscova. [1]

[1] O asemenea cronologie, exactă, nu există încă, cele publicate pînă acum fiind foarte contradictorii. Cronologia stabilită, în urma numeroaselor coroborări, în acest capitol este poate mai precisă, dar cred încă incompletă.

[1] Contactul cu F.E.K.S. a avut importanță în formarea ideilor teatrale ale lui Eisenstein. Un manifest excentric stabilise principiile grupării. La primul spectacol, cu piesa lui Gogol „Căsătoria", asistă și Eisenstein. Tinerii excentrici nu jucau piesa lui Gogol, ci „doar produsul imaginației" lor. Cînd l-am întrebat pe Gr. Ko-

În aceeași vară Eisenstein se decise, împreună cu Iutkevici, să scrie o piesă pe care singur s-o poată pune în scenă. Se copsese ideea părăsirii scenografiei (deși Eisenstein și-a conceput și mai departe toate decorurile teatrale) în favoarea regiei.

Piesa, intitulată „Jaretiera Columbinei", era adaptarea unei pantomime a lui Donany, „Eșarfa Columbinei", pe care în trecut o puseseră în scenă atît Meyerhold cît și Tairov. Eisenstein, în colaborare cu Iutkevici, o moderniză. Pierrot era reprezentantul boemei moderne, asuprit de Arlechin, un bancher parvenit. În actul întîi, deschiderea scenei era o uriașă fereastră de mansardă pe verticală, interpreții mișcîndu-se agățați de traverse. Dincolo de fereastră se vedea Parisul contemporan, cu reclamele luminoase. Actul al doilea, balul din casa lui Arlechin, se desfășura în sunetele jazului, socotit o noutate în acea vreme. Eisenstein îl închipui pe Arlechin apărînd din sală mergînd pe sîrmă. Ideea aceasta, reluată cu mare vîlvă în montarea lui de mai tîrziu „Orice naș își are nașul", avea la bază prezența în trupa lui Foregger a actorului F. F. Knorre, un bun dansator pe sîrmă. După două luni de muncă, mizanscena fu elaborată pînă în cele mai mici detalii. Principiul mizanscenei se bizuia pe îmbinarea unor numere de atracție (dintre care făcea parte și mersul pe sîrmă). Principiul regizoral nu avea însă nici o denumire încă. Eisenstein era în acea vreme un vizitator asiduu, împreună cu Iutkevici, a distracției denumite în Occident „Munții ruși", iar în Rusia — „Munții americani". Într-o după-amiază Iutkevici veni agitat în locuința prietenului său, care îl întrebă mirat ce se întîmplase : „Am fost iarăși la atracțiunea noastră preferată". „Ascultă — îl întrerupse

zințev dacă după părerea sa a existat o influență a F.E.K.S. asupra lui Eisenstein, mi-a răspuns, într-o scrisoare, între altele, că acest spectacol al F.E.K.S.-ului a avut loc cu un an înainte de „cel asemănător al lui Eisenstein după Ostrovski și că în manifestul «excentrismului» lansat în decembrie 1921 (deci doi ani înaintea manifestului lui Eisenstein)" se vorbea despre „înlănțuirea trucurilor", Eisenstein scriind despre „montajul atracțiilor". „Problema, adaugă Kozințev, consta desigur nu în reciprocitate, ci în faptul că toate acestea pluteau în aer."

Eisenstein — știi că asta este ideea ! Ce-ar fi să numim lucrarea noastră «Atracție scenică» ? La urma urmei și noi vrem să-i zguduim pe spectatorii noștri cu aceeași putere cu care sînt zguduiți la o asemenea atracție !" Așa s-a născut prima formă a denumirii ideii care va deveni celebrul „montaj al atracțiilor" elaborat de Eisenstein. Pînă acolo nu mai era decît un pas — pasul clarificării teoretice.

Toamna, întors la Moscova, Eisenstein așteptă zadarnic ca Foregger să-i permită punerea în scenă a piesei sale. Iritat, se decise să lucreze cu Meyerhold, ca asistent al său, la un spectacol și începu și pregătirea „Casei inimilor sfărîmate" tot pentru Meyerhold. (Era ultima lui lucrare ca scenograf.) Piesa, îndelung repetată, dar fără să ajungă la premieră, era în închipuirea lui Eisenstein plină de excentricități, salturi periculoase, acrobații. Spectacolul urma să se joace fără cortină, actorii rămînînd tot timpul în scenă, odihnindu-se în pauzele de joc pe niște canapele comode, îmbrăcate în dril vărgat, care erau așezate în fundul scenei. Ideea lui Eisenstein relua pe cea din „Motanul încălțat". „Casa inimilor sfărîmate" se dovedi a fi de fapt pentru Eisenstein veriga de trecere care conținea atît rezultatele experimentărilor de pînă acum, cît și elementele bine definite ale viitoarei sale creații decisive : „Orice naș își are nașul".

În aceeași perioadă, Eisenstein urma mai departe cursul lui Meyerhold. Într-o zi, cînd elevul își dădea una din probe, profesorul deveni trist. Eisenstein se sperie, crezînd că răspunsese prost. Primi însă un bilețel de la Zenaida Reich, actriță a teatrului lui Meyerhold și asistenta sa. Citi biletul cu oarecare surprindere : „Cînd elevul nu este numai egal, dar e mai mare decît profesorul, el trebuie să plece !" Fiind convins că era o dorință a lui Meyerhold, Eisenstein îl părăsi. Ruptura aceasta fu dureroasă pentru amîndoi. Eisenstein o pomenea ca pe o „traumă". Încercînd să-și explice întîmplarea mai tîrziu, cînd rana se vindecase de mult, cînd se împăcaseră și redeveniseră prieteni, Eisenstein scria despre această ruptură : „Mi se părea întotdeauna că, în relațiile cu elevii și adepții săi, el își joacă iarăși și iarăși propria traumă provocată de ruptura cu primul său dascăl (este vorba de K. S. Stanislavski — n.n.).

Iar în cei pe care îi respingea, își trăia din nou amărăciunea care-l rodea ; în actul respingerii, devenea tragicul părinte Rustem care-l răpuse pe Zorab, căutînd parcă o justificare și un adaus la ceea ce în propria sa tinerețe săvîrșise fără a avea pornirea răuvoitoare a „părintelui", ci dînd curs doar sentimentului de independență în creație a „fiului prea mîndru". Cu atît mai mult cu cît Eisenstein, constatînd tarele de caracter ale lui Meyerhold, remarcă răutatea lui și își aminti cîtă tristețe îi pricinuise odată dezinteresul și ironia răutăcioasă a profesorului cînd îi ceruse odată un sfat într-o chestiune personală. Atunci privirea părintelui spiritual repetă „deodată privirea lui Mihai Osipovici... Categoric, nu aveam noroc cu tații mei..." Și ne putem întreba de aceea dacă oare nu această corelație a legendei lui Rustem și Zorab, cunoscută din copilărie și retrăită cu atîta acută durere acum, va determina prezența ei pregnantă și dorința de a-i da o insolită soluție optimistă in scenariul filmului „Marele Canal Fergana", conceput peste aproape două decenii ? Dar mai tîrziu, după împăcare, Meyerhold îi va dedica fostului elev o fotografie cu această inscripție : „Sînt mîndru de elev — care a devenit maestru. Îl iubesc pe acest maestru care a creat o școală. Acestui elev, acestui maestru — Serghei Eisenstein — admirația mea". Dedicația este datată 22 iulie 1936. Primele schițe pentru scenariul „Marele Canal Fergana" datează din iulie 1939, numai trei ani mai tîrziu și dată apropiată de cea a dispariției marelui om de teatru. Întrebarea noastră de mai sus pare așadar și mai acută. [1]

În această perioadă Eisenstein are o deplină încredere în sine. Pare mai matur decît vîrsta sa reală. Un zîmbet calm pe care îl descriu cei ce l-au cunoscut atunci nu este decît exteriorizarea unui echilibru interior. Eisenstein își cunoaște valoarea. Este perioada ultimelor clarificări teoretice concomitentă cu prima punere în scenă independentă. „Prinși în vîltoare, arta și asasinul ei potențial duc deocamdată casă bună în ambianța de neuitat, unică a acestor ani. Totuși ucigașul nu uită să-și strîngă stiletul (care în cazul acesta, cum am mai spus, este bisturiul analizei)".

[1] Iată un fapt pe care l-am aflat recent și care este pe cît de impresionant pe atît de semnificativ: arhiva personală a lui Meyerhold a fost găsită printre lucrurile lui Eisenstein după moartea lui. Eisenstein o păstrase, o salvase.

4 *„Să căutăm deci unitatea de măsură a forței artei"*

„Astfel începu pentru mine o «viață dublă» în care se îmbinau în fiecare clipă activitatea creatoare și activitatea artistică, comentariul operei prin analiză și verificarea prin operă a ipotezelor mele teoretice."

„Căci, să nu uităm, cel care și-a propus să elaboreze științific tainele și secretele este un tînăr inginer. Din multiplele discipline pe care le-a studiat, el a reținut o axiomă : știința începe din momentul în care poți aplica unități de măsură în domeniul pe care-l cercetezi. Să căutăm deci unitatea de măsură a forței artei."

Instinctiv, declară Eisenstein, prevedea aici, în domeniul artei, aceeași sferă de cunoștințe precise pe care le cultivase cu pasiune în scurta sa experiență inginerească. Rămînea doar să le precizeze, să le concretizeze într-o sistematică analiză. Împrejurările i-au fost favorabile. Un grup de cincisprezece oameni de la teatrul central al Proletkult-ului au vrut să treacă la Proletkult-ul din Moscova, organizînd un grup independent : „Pere Tru" (Peredvijania trupa — Trupa ambulantă). Ei l-au invitat pe Eisenstein să preia conducerea grupului. Eisenstein deveni în toamna lui 1922 regizor principal și director artistic al teatrului. Avea în sfîrșit un teatru al său. Și și-a folosit teatrul în primul rînd pentru a distruge pe cel tradițional. Și era luat în serios. Alexandrov își amintește o convorbire în care Lunacearski îl implora aproape pe Eisenstein să nu-l oblige să închidă Mali Teatr.

Una dintre primele măsuri pe care le luă proaspătul conducător de teatru a fost sistematizarea studiului. Organiză conferințe, întreprinse cu actorii un studiu cît se

poate de serios asupra artei circului, a acrobației și implantă astfel ideea unei absolute precizii în munca actoricească. Totodată un reportaj apărut în acel timp aduce mărturia susținutei munci de antrenament de la teatrul condus de Eisenstein. Se muncea de la ora 9 dimineața pînă seara. Programul cuprindea sporturi, box, atletism, jocuri colective, scrimă și în același timp un antrenament special al vocii. Eisenstein preda aici și noțiuni teoretice privind legile artei, fără să-și dea seama că gîndirea sa a ajuns pe cale proprie pe același făgaș al materialismului pe care profesorul de marxism-leninism îl preda în clasa alăturată. Elevii săi îi atraseră atenția, spre marea sa mirare, asupra acestui fapt. Atunci înțelese Eisenstein brusc „înrudirea surprinzătoare între ceea ce întîlneam în munca de analiză a domeniului care mă pasiona și ceea ce se făcea în jurul meu... Acest impuls primit dinafară fu suficient pentru ca să apară pe masa mea de lucru, în loc de esteticieni, dialecticienii materialiști".

Eisenstein începu montarea piesei lui Ostrovski „Orice naș își are nașul". Văzuse un spectacol cu această piesă la M.H.A.T. pe vremea căutărilor sale înfrigurate cînd, negăsind bilete la teatru, îl convinsese cu greu pe plasator să-l lase să intre pentru a se putea așeza măcar pe trepte. Acolo se născuse, după cum își amintește M. Strauch, ideea lui de a prelua numai schema intrigii din piesă și de a aduce acțiunea în actualitate. Acum, conducător de trupă, își putea realiza vechiul plan. Dar paralel cu montarea aceasta și în legătură cu ea, Eisenstein își formulă pentru prima oară concepțiile despre arta spectacolului. În 1923, teoretiză ideea „montajului de atracții" într-un articol pe care îl duse redacției revistei „Lef". „Lef", „Frontul de stînga al artei", cuprindea artiști de felurite convingeri și concepții, uniți de hotărîrea de a declara război artei. Gruparea scotea și o revistă care publica variatele profesiuni de credință ale membrilor ei. Revista apărea sub conducerea lui Maiakovski. În biroul acestuia intră Eisenstein cu articolul său. — „Iată-te deci ! exclamă jovial uriașul în a cărui mînă masivă se cufundă parcă cea a lui Eisenstein. Știi că ieri am fost toată seara foarte politicos cu regizorul F., confundîndu-l cu dumneata ?" Maiakovski auzise bineînțeles de spectacolul pe care-l repeta Eisenstein. Nu-l

cunoștea însă pe regizor decît din auzite. „Dar copilul acesta a stîrnit atîtea discuții încă din timpul repetițiilor și s-a manifestat cu atîta independență încă din leagăn, încît „Lef"-ul l-a primit fără «examen». În numărul 3 al revistei s-a și publicat de altfel primul meu articol teoretic." Era intitulat „Montajul de atracții".

Cum s-a născut teoria „montajului de atracții" ? Am urmărit sursele ideii, am văzut împrejurarea în care s-a născut prima formulare a denumirii ei. Putem acum descifra mersul gîndirii lui Eisenstein, care a ajuns la clarificarea teoretică cuprinsă în acel articol.

Căuta așadar unitatea cu ajutorul căreia să se poată măsura forța de influențare a artei. „Materialul de bază al teatrului — medita Eisenstein — se naște de la spectator și de la influența artistului asupra spectatorului pe care-l îndrumă într-o anume direcție, spre un anume sentiment." Aci amintirea legată de băiețelul plasatoarei revine cu ponderea necesară punctului de pornire al ideii. „Care sînt armele noastre ?" se întreabă Eisenstein. Toate mijloacele de care dispune teatrul sînt identic de utile pentru aceasta : un tremolo de timpan la fel ca și monologul lui Romeo, greierele din vatră nu mai puțin decît tunul descărcat deasupra capetelor spectatorilor. În felul lor, fiecare dintre acestea ne duc spre același scop, de la caracterul lor particular spre calitatea lor comună : aceea de a fi atracții. Da, pentru că în concepția sa despre teatru, Eisenstein înțelege prin atracție „acel moment particular în timpul căruia toate elementele concură spre a determina, în conștiința spectatorului, ideea pe care ai vrea să i-o comunici, punîndu-l în starea de spirit sau în situația psihologică care a suscitat această idee chiar. Moment care poate fi pregătit și calculat cu scopul de a produce o emoție-șoc". Stare de spirit și psihologie în sensul unei acțiuni eficiente în genul aceleia din Teatrul Guignol, unde cele mai cumplite acțiuni se petrec sub ochii spectatorilor, și nu în sensul acelui teatru psihologic în care atracția se păstrează doar în temă și există, operează doar dedesubtul acțiunii. Da, dar atracția nu trebuie confundată cu trucul, de pildă trucul acrobatic, comic sau de prestidigitație, care-și găsesc finalitatea în ele însele, ea este opusul acestora, fiind bazată pe reacția publicului. Atracția nu este opusă liricii,

dovadă: legătura între lirismul unor scene chapliniene și atracția comunicată prin mecanica specifică a mișcărilor sale. „Socotesc atracția ca fiind un element independent și primar al construcției spectacolului teatral, o unitate moleculară a *eficienței* teatrului.“ Căuta o unitate de măsură deci. „Fizica — își spunea — are ioni, electroni și neutroni. Arta va avea «atracțiile».“ În acest moment al raționamentului intervine al doilea element, acela care trebuie să lege între ele aceste unități, să le coreleze, să le unească într-un sistem. Cuvîntul găsit acum derivă din tehnică, fostul inginer transpune în nomenclatura artei sale termenul care indică operația de asamblare a pieselor unei mașini: montaj. Termenul încă nu este la modă, în acel timp, în domeniul artei. După cum va constata mai tîrziu, dacă l-ar fi cunoscut bine pe Pavlov în acea vreme, și-ar fi denumit sistemul: „teoria excitanților estetici“. Așa însă, în istorie, a intrat „montajul de atracții“. Ce este așadar montajul de atracții? „În locul reflecției statice a unui eveniment — cînd toate posibilitățile de expresie sînt menținute în limitele desfășurării logice a acțiunii — noi propunem o formă nouă: montajul liber de atracții arbitrar alese, independente de acțiunea propriu-zisă (alese totuși în funcție de continuitatea logică a acțiunii), toate acestea concurînd la stabilirea unui efect tematic final — acesta este montajul de atracții.“

Era prima încercare de a raționaliza eficacitatea artei spectacolului și de a aduce varietatea puterii sale asupra spectatorului la „un fel de numitor comun“. O asemenea concepție sistematizată l-a ajutat apoi pe Eisenstein, după propriile-i mărturisiri, să nu „fie luat prin surprindere de cinematograful sonor“. Iar „expresia definitivă“ și-o va găsi această idee peste mulți ani, în celebra teorie eisensteiniană a montajului vertical.

Deocamdată Eisenstein își propune să caute calea de aplicație a acestei teorii în mizanscenă. Școala bună a acestei metode poate fi găsită în cinematografie, constată tînărul teoretician (care peste puțină vreme va și urma școala ei), dar mai cu seamă în music-hall și circ, ale căror spectacole sînt totdeauna bune din punctul de vedere al spectatorului. Această școală este așadar necesară pentru „a construi un viguros program de circ-music-hall, iscat din

situațiile pe care se bazează o piesă“. Astfel începe munca la punerea în scenă a piesei lui Ostrovski, „Orice naș își are nașul“.

Inscenarea piesei lui Ostrovski de către Eisenstein, cunoscută și sub titlul „Deșteptul“, oferă într-un fel cheia înțelegerii creației sale cinematografice de mai tîrziu. Oricît de paradoxal ar suna aceasta, minunea artistică a marilor filme patetice ale lui Eisenstein, printre care și „Crucișătorul Potemkin“, își are obîrșia în excentricitatea acestei puneri în scenă pe care Eisenstein însuși o caracterizează ca „pur cerebrală și aproape abstract excentrică“. Dacă montările sale de pînă acum prezintă forme embrionare ale viitoarei sale creații, „Deșteptul“ marchează începutul carierei sale cinematografice, nu atît pentru că spectacolul includea și un scurt film realizat de el, dar mai cu seamă pentru caracterul reprezentației. Și tocmai din acest punct de vedere vom zăbovi asupra acestui moment al biografiei sale. Ne va interesa în continuare cum, prin ce mecanism intim, prin ce circuite aparent neașteptate, dar în fond organice, se va naște personalitatea artistică a creatorului lui „Potemkin“.

Eisenstein a păstrat din piesa lui Ostrovski numai țesătura de bază a subiectului (pînă și dialoguri au fost adăugate): Mamaiev își însărcinează nepotul, pe Glumov, cu supravegherea soției sale. Nepotul abuzează de instrucțiunile unchiului, iar Mamaieva îi ia curtea în serios. Paralel însă, tăinuindu-și intențiile față de mătușă, Glumov pune la cale căsătoria sa cu Turusina, bucurîndu-se de sprijinul unchiului. Bizuindu-se pe complicitatea fiecăruia în parte, Glumov îi înșeală pe toți. Gîndurile sale sincere sînt consemnate într-un jurnal pe care îl găsește Mamaiev și astfel se dezlănțuie catastrofa.

Eisenstein începu prin a actualiza piesa și astfel Krutițki deveni Joffre, Mamaiev — Miliukov, Golutvin — un Nepman.

Pentru acest spectacol Eisenstein, continuînd ideea din „Mexicanul“, imagină un decor care rupea din capul locului orice legătură cu teatrul tradițional. Spectacolul a fost montat în salonul mare din fosta vilă a lui Morozov. Scena reprezenta o arenă de circ, înconjurată de o barieră roșie și acoperită cu un covor ca orice arenă. Publicul era așezat

într-un amfiteatru care cuprindea trei laturi ale arenei. A patra latură era acoperită cu o draperie vărgată, în fața căreia se ridică o platformă cu cîteva trepte. În arenă, alături de instrumente specifice circului — bare, prăjini, cilindri etc. — se aflau inele, un trapez, o sîrmă întinsă pentru acrobație.

Actorii se plimbau prin toată sala, într-un du-te-vino pestriț și agitat. Unii jonglau cu farfurii metalice, alții executau felurite figuri acrobatice. Mătușa, cu un piept fals în care erau plantate becuri electrice, cînta, în maniera unei vedete de revistă, cuplete îndrăznețe, o interpretă se urca pe prăjină, iar una din atracțiile de bază ale spectacolului era aceea în care Alexandrov-Marmonenko traversa sala pe o sîrmă întinsă la înălțime. De cîte ori începea acest număr, Eisenstein se refugia îngrozit în subsol, revenind abia după ce aplauzele îi semnalau că totul s-a terminat cu bine. Parodiile politice grotești se succedau vertiginos. Cîțiva popi constituiți într-o severă procesiune religioasă purtau o pancartă pe care scria: „Religia este opiu pentru popor". Apoi trei prelați aparținînd diferitelor rituri, în locul unor discuții ecleziastice, stabileau o concordie între ei, în timp ce se stropeau cu apă și făceau tumbe peste tumbe. Cînd la sfîrșit spectatorul, prea solicitat de toate acestea, se aștepta la o clipă de răgaz, sub scaunul lui explodau pe neașteptate focuri de artificii.

Aparentul haos urma însă o logică interioară precisă. Spectacolul era excentric acrobatic în sensul că sentimentele personajelor erau hiperbolizate prin figuri acrobatice: „un gest se consuma prin gimnastică, furia era exprimată printr-o tumbă, înflăcărarea printr-un salt mortal, lirismul pe «prăjina morții». Grotescul acestui stil permitea salturi de la un mod de expresie la altul, ca și neașteptate îmbinări ale celor două expresii". Mamaiev, înfuriat de caricatura pe care i-o făcuse nepotul său, sărea, cu capul înainte, în desenul pe care-l rupea străbătîndu-l într-un salt mortal. Golutvin fura jurnalul lui Glumov și-l preda doamnei Mamaieva. Încordarea situației era exprimată în continuare printr-un balans pe sîrma întinsă pe care Golutkin își rostea replicile. Intensitatea încordării unei asemenea scene sporea tensiunea proprie jocului scenic și „deschide un sector nou al încordării fizice reale". Tot timpul spectacolului aveau loc asemenea salturi prin care jocul scenic, printr-o bruscă creștere de temperatură, trecea în atracție de circ. Din piesa lui Ostrovski fusese păstrată tocmai atît cît era necesar ca spectatorul avizat s-o recunoască. Eisenstein constata că elementul de circ a fost „necesar, în acel timp evident, pentru apariția unei forme «de montaj» a gîndirii. Costumul multicolor al lui Arlechin crescu și cuprinse întîi structura spectacolului și, pînă la urmă, metoda întregului spectacol".

„Deșteptul" cuprindea și un film care se proiecta în timpul spectacolului și care era folosit tot ca o atracție. (Și Feks folosise în spectacolul său un film care nu avea nici o legătură cu cele petrecute pe scenă.) Filmul era o ilustrare a jurnalului lui Glumov. În film, Alexandrov interpreta rolul lui Glumov, îmbrăcat într-o capă neagră și cu o mască pe față. El se transforma, prin înlănțuirea imaginii, cînd într-unul, cînd într-altul din obiectele îndrăgite de prietenii săi: de pildă, aflat la mătușa sa care-i poartă sentimente afectuoase, el se transforma într-un sugaci; în fața lui Joffre devenea mitralieră etc. Apoi umbla pe acoperișul unei case, sărea într-un automobil care pornea în goană și-l ducea la teatrul unde avea loc spectacolul. În clipa cînd se termina filmul, Alexandrov irupea în scenă, strigînd și purtînd în mîini o cutie cu film. Ideea finală, ingenioasă, fusese folosită cîțiva ani înainte, cu prilejul unui spectacol dat de Max Linder la Moscova. Eisenstein n-a văzut acest spectacol. Poate că a auzit de el însă. Era oare aici o aplicare a adagiului lui Molière „Je prends mon bien partout où le trouve?" Oricum, noutatea acestui prim film nu consta în acest „trouvaille". „Jurnalul lui Glumov" era o parodie a primelor jurnale de actualități din acea vreme, o parodie a „Kino-Pravdei" lui Dziga Vertov [1]. Deci prima lucrare cinematografică a lui Eisenstein a fost *negarea* unei forme cinematografice. Era poate spiritul perioadei negărilor care a contat aici. Gustul

[1] „Jurnalul lui Glumov" a fost inclus mai tîrziu în „Kino-Pravda de Primăvară" a lui Dziga Vertov, sub titlul „Scrisori de primăvară ale Proletkult-ului".

pentru parodie îi va rămîne lui Eisenstein și se va manifesta și mai tîrziu, după cum vom vedea, în opera sa. (Încă de la acest prim film, Eisenstein a stîrnit panică în studiourile cinematografice cînd și-a anunțat dorința de a filma acele transformări ale personajelor. Un operator a și refuzat filmarea, socotind-o imposibilă. Ca măsură de siguranță, studioul l-a detașat pentru supravegherea filmărilor pe... Dziga Vertov. Instructorul studioului a părăsit însă încă după primele filmări platoul improvizat, lăsîndu-l pe Eisenstein „în voia soartei". Filmarea care trebuia făcută în grabă, deoarece era într-o joi și premiera era fixată pentru sîmbătă, a fost terminată cu succes într-o singură zi.)

Dar nu prezența acestui scurt film comic a acordat caracter cinematografic mizanscenei lui Eisenstein. Era vorba de altceva, făcînd parte organic din structura spectacolului.

„Deșteptul" conținea în primul rînd elemente precise ale montajului, prefigurîndu-l sau, cum spunea Eisenstein, „în mijlocul torentului de excentricități... putem găsi primele sugestii ale unui montaj în forma sa precisă de expresie". Glumov, de pildă, trebuia să-și dezvăluie nu numai caracterul comic, ci și acele trăsături care îl apropiau de prototipul său balzacian, de Rastignac. Tocmai pentru a explicita acest dualism de caracter, pentru a face sensibilă dualitatea comportamentului său, regizorul îl prezenta pe două planuri concomitente. Glumov primea instrucțiunile unchiului său în arena circului, și le punea în aplicare în felul său, cu mătușa care se afla pe platforma amintită. Dialogurile aveau loc însă concomitent și astfel caracterele apăreau mai acut, ritmul spectacolului se precipita și posibilitățile comice se multiplicau. Glumov fugea de la un loc de joc la altul, prelua replica de la primul și o continua în al doilea etc. Salturile lui erau niște cezuri între fragmentele de dialog care se îmbinau astfel printr-un montaj specific. (Cînd va ajunge la creația lui „Potemkin" Eisenstein își va folosi această experiență în construcția montajului.) Dar nu numai atît. Îmbinarea aceasta a dialogurilor prin care cîte o replică capătă altă semnificație, altă valoare în clipa în care era alăturată unei replici diferite, îmbinarea aceasta era un evident element de montaj. Astfel se valorifica, prin înțelesuri noi, o replică oarecare,

pusă în altă parte, în altă împrejurare. Metoda îi era cunoscută lui Eisenstein din „Madame Bovary", unde Flaubert o folosise magistral intercalînd în dialogul amoros dintre Emma și Rodolphe fraze din discursul rostit concomitent de un orator zgomotos. Conexiunea unor informații culese din literatură, din pictură și din studiul limbii japoneze, pe de o parte, și a acelor aflate din propria sa experiență, pe de altă parte, a fost cu siguranță drumul care l-a dus pe Eisenstein spre detectarea și precizarea noțiunii montajului cinematografic în primul rînd și apoi a eficacității sale ca formă de exprimare. „Deșteptul" a deschis calea lui Eisenstein spre film. Cascada de excentricități întîlnită aici era numai aparent pestriță, în realitate fiind vorba de o cît se poate de clară ordonare a mijloacelor de expresie printr-un montaj eficace în intențiile sale.

Eisenstein pusese astfel bazele montajului modern cinematografic încă mult înainte de a se apropia de cinematografie. De aceea și este hotărîtoare cunoașterea carierei sale teatrale, fără de care înțelegerea completă a operei lui cinematografice este cu neputință. Dar mai mult decît atît : aminteam la început că oricît de paradoxal ar suna, patosul cinematografic al lui Eisenstein s-a născut din teatrul său excentric. Lucrurile devin mai clare acum cînd putem constata împreună cu el că aici, în teatrul excentric, erau cuprinse cele două premise majore care au devenit definitorii pentru programul lui artistic de mai tîrziu și pentru mijloacele de realizare ale acestuia. Este vorba, în primul rînd, de faptul că a socotit treapta cea mai înaltă a patosului ca „punct de pornire" și, în al doilea rînd, vedea „ca metodă de realizare a acestui patos, explodarea dimensiunilor obișnuite". În acest sens, diferența dintre spectacolele sale excentrice și filmele „patetice" consta doar în faptul că în primele aplica tezele sale „adliteram" și nu ca principii diriguitoare. De aici derivă și caracterul lor comic și excentricitatea lor căutată. Saltul de la o expresie la cealaltă, deci *dinamismul* unui proces, se petrecea, cum explică Eisenstein „în împrejurări *statice* și în respectarea exterioară a *simultaneității* (adică ale unor aceleași dimensiuni)". „Noua calitate" era tratată ca și cum ar fi fost una veche, cea „precedentă". Aceasta este ea însăși una din căile rezolvării comicului. Ca și cum deci

— pentru mai multă claritate — la un mijloc modern de locomoţie, ca automobilul, am fi constrînşi să păstrăm obiceiul de la mijloacele precedente şi am înhăma la el boi sau catîri. Opera cinematografică a lui Eisenstein este în logică şi organică legătură cu teatrul său excentric.

Premiera „Deşteptului" a însemnat înainte de toate un succes de scandal. Înainte de premieră încă, Eisenstein a trebuit să treacă examenul în faţa publicului — de astă dată o sală plină cu toate somităţile vieţii teatrale şi artistice — prezentînd un fragment din „Deşteptul" la Teatrul Mare. După o repetiţie din ajun care îl îngrozise, Eisenstein petrecu o noapte îngrozitoare şi avu un trac uriaş toată ziua. Seara, la spectacol, panica îl copleşi. Deodată auzi o rafală de aplauze. Apoi încă una şi încă una pînă la o furtună de aplauze. Succesul era neaşteptat. Atît de neaşteptat, încît uită să comande căderea cortinei. Atît de neaşteptat încît, după ce cortina se lăsă în sfîrşit, merse împleticindu-se de emoţie şi nici nu-şi dădu seama cînd îşi agăţă de un cui costumul nou-nouţ, pus pentru prima oară, care se rupse... Şi pe vremea aceea valoarea unui costum depăşea mult greutatea sa în aur.

Primul care a sărbătorit premiera spectacolului, cu o sticlă de şampanie, a fost Maiakovski. Poetul critică prelucrarea textului piesei, dar regretă că „nu s-a gîndit să colaboreze el însuşi la acest spectacol vesel şi plin de vervă, la această paradă cu caracter agitatoric". Iar în acel an, 1923, spectacolul lui Eisenstein avea la Moscova reputaţia de cel mai vesel spectacol al stagiunii.

Prin metoda montajului de atracţie au fost puse în scenă şi următoarele spectacole ale lui Eisenstein. (De altfel, influenţa acestor spectacole a apărut limpede, susţine Mary Seton, în cele ale lui Ohlopkov în 1930, precum şi în puneri în scenă ale lui E. F. Burian la Praga.)

Viaţa dublă a lui Eisenstein a început la acest capitol al biografiei sale. Declara cu satisfacţie că datorează în egală măsură şi uneia şi celeilalte — adică şi comentariului operei prin analiză şi verificării ipotezelor prin opere — faptul că a înţeles specificul metodologic al artei. „Şi pentru mine acesta este esenţialul oricît de plăcute ar fi fost succesele şi de amare eşecurile."

5 *„Victima s-a dovedit mai şireată decît asasinul"*

„În timp ce ucigaşul credea că-şi impresoară victima, aceasta l-a sedus pe călău. L-a sedus şi l-a acaparat, la captivat şi apoi l-a absorbit..."

EISENSTEIN

„Hotărît să devin artist doar «temporar», m-am cufundat în creaţia artistică." Montările sale de aici înainte vor continua drumul larg deschis de „Deşteptul", care-l va duce în cinematografie.

Un proiect avea să eşueze din lipsa unei săli adecvate. Eisenstein concepuse un spectacol într-un tempo îndrăcit, cu rapide schimbări de acţiune, cu încălecări ale diferitelor tablouri, jocul simultan a numeroase scene în mijlocul unui amfiteatru rotund, cu scaune care s-ar fi învîrtit. Ne apropiem din ce în ce mai mult de cinematografie. Următorul spectacol era punerea în scenă, în vara lui 1923, a unei piese agitatorice a lui Serghei Tretiakov despre evenimentele revoluţionare recente din Germania. Piesa, înscenată în stilul Grand Guignol, urma concepţia din „Deşteptul" : aceeaşi stilizare geometrică, aceleaşi atracţii. Numai că de data aceasta gîndirea lui Eisenstein mergea mai departe. Formele cinematografice incipiente deveneau aici mai agresive. Mizanscena urmărea alegerea unor grupuri din mulţime, deplasa atenţia spectatorului de la un punct spre altul, cuprindea formula pur cinematografică a detaliului : o mînă ţinînd o scrisoare, jocul unei sprîncene, o privire (ştim acestea fără a cunoaşte însă tehnica prin care au fost realizate). Astfel pătrundea modul de expresie cinematografic în teatrul lui Eisenstein. Era, cum spunea el, o hipertrofiere a mizanscenei. Singura cale de ieşire de aci nu părea a rămîne decît folosirea cinematografică a detaliului sau trecerea directă, prin montaj, de la cadru la cadru. Adică filmul. Momentul acesta a însemnat un impuls pentru apropierea sa de cinematografie, de montaj. În această ambianţă de idei şi experienţe, s-a născut conceptul de punere în cadru (mise-en-cadre). „Aşa cum punerea în scenă este o corelaţie de personaje în acţiune, aşa şi punerea în cadru este o compoziţie structurală de cadre reciproc dependente într-o secvenţă de montaj." Şi,

pentru ca faptele să apară în adevărata lor valoare, să precizăm că noțiunea de punere în cadru este o descoperire teoretică a lui Eisenstein, care a intrat — ca un element însemnat — în estetica artei filmului.

Spectacolul următor, „Măști de gaz“, era o continuare a celui precedent prin invazia și mai pronunțată, de astă dată, a elementelor cinematografice. În acest spectacol Eisenstein încearcă, într-o mai mare măsură decît în realizările sale precedente, să îmbine, să împace, să sintetizeze cele două linii contradictorii : realitatea acțiunii și convenționalismul scenei. A încercat de aceea să depășească „cutia“ scenei mai mult decît prin manejul pe care-l închipuise pentru „Deșteptul“, a încercat să creeze un spațiu scenic special pentru spectacolul pe care voia să-l monteze și a cărui acțiune se petrecea într-o uzină de gaz. Eisenstein își afirma mereu, față de colaboratori, o teză : „Teatrul trebuie să devină viața însăși“. Așa se născu ideea nouă : piesa va fi montată chiar într-o uzină de gaze. Decorurile confecționate vor fi înlocuite de realitatea uzinei, acțiunea se va desfășura într-o hală de la uzina de gaze din Moscova, ocupată numai pe jumătate de mașini. Bănci pentru public înlocuiau scaunele din teatru. Actorii nici nu erau măcar machiați. Spectacolul a fost organizat astfel încît finalul lui să coincidă cu intrarea schimbului de muncitori autentici la mașini. Ei treceau în locul actorilor și aprindeau un foc adevărat care marca finalul. A fost un eșec. Se descoperi că spectacolul deranja activitatea uzinei și că, totodată, spectatorii nu suportau mirosul gazului. După patru reprezentații artiștii au fost poftiți afară.

Dar motivul esențial, adînc al nereușitei era altul. Decorul real nu avea nimic comun cu ficțiunea teatrală. Realitatea înconjurătoare copleșea jocul scenic, îl proiecta în ridicol. Eisenstein se trezi în cinematografie. De data aceasta fără s-o fi vrut. Urma saltul conștient din teatru în cinematografie.

Saltul acesta era pregătit pe cel puțin trei căi. Prima, cea a experienței, am încercat să o deslușim pînă acum. A doua, de ordin teoretic, constă în descoperirea anchilozei teatrului (de fapt era vorba de o limitare pe care teatrul i-o impunea lui Eisenstein în avînturile sale). Pînă acum tînărul regizor voia să distrugă teatrul. Acum, în această

fază, îl neagă pur și simplu. Gîndurile sale nu mai sînt criminale. Nu are pe cine ucide, obiectul crimei sale este ignorat : „De fapt teatrul ca unitate de sine stătătoare în cadrul construcției revoluționare... este exclus ca problemă. E absurd să perfecționezi plugul de lemn. Trebuie comandat un tractor“. Este convins că teatrul în forma sa tradițională nu supraviețuiește decît prin inerție. A treia cale este prilejuită de întîlnirea sa concretă cu cinematografia. Acel tractor la care se referă. Sau nivelul de azi al teatrului, cum îi place să-l numească. Îi place să povestească anecdota după care printre exponatele unui muzeu se afla craniul lui Alexandru cel Mare la vîrsta de 25 de ani, alături de craniul său la 40 de ani. Numea teatrul și cinematografia cele două cranii ale lui Alexandru cel Mare, deoarece socotea coexistența lor tot atît de absurdă.

Întîlnirea sa cu cinematografia a fost însă întîi platonică.

6 *Întîlnire cu filmul*

„N-aș fi crezut că pasiunea mea pentru cinematograf va trece vreodată dincolo de limitele unui amor platonic.“

EISENSTEIN

Era important pentru creator, în acest moment, ca, o dată cu saltul de la teatru la cinema, să se petreacă și un alt salt interior privind metoda sa de creație. Trebuia, cu alte cuvinte, ca în munca sa practică să înțeleagă că metoda salturilor care în condițiile simultaneității statice are un efect comic, creează pateticul în cazul unui proces dinamic. Înțelegerea acestui fenomen stă la baza creației sale cinematografice de la „Greva“ pînă la „Potemkin“ și apoi pînă la „Vechiul și Noul“.

Prin „Jurnalul lui Glumov“ Eisenstein încă nu se apropiase de cunoașterea mijloacelor de expresie specifice ale filmului. O va face acum într-o împrejurare cu totul diferită.

Primele spectacole cu „Măști de gaz“ au loc la 4 și 6 martie 1924. În ultimele zile ale aceleiași luni, Eisenstein

începe, cu aplicația-i cunoscută, pătrunderea în „secretele" tehnicii filmului.

Revelația cinematografiei avusese loc prin vizionarea unei cantități, se pare, importante de filme. De pildă, cînd Mihail Boitler a preluat conducerea unui cinematograf, el a axat repertoriul în special pe prezentarea unor cicluri de filme americane. Eisenstein nu avea bani, dar reușea să pătrundă gratuit, împreună cu un grup de studenți, devenind spectator permanent al cinematografului. Filmele acestea aveau aceeași atracție pentru Eisenstein ca și mai tîrziu pentru tinerii ingineri mașinile necunoscute sosite din aceeași Americă. L-au copleșit posibilitățile nebănuite pe care le dezvăluiau aceste filme. În aceeași perioadă au apărut, în alte săli, primele filme expresioniste germane. Eisenstein le urmărește. Dar cea mai importantă întîlnire este cea cu Griffith. Și prin Griffith — întîlnirea cu principiul montajului.

Acestea sînt însă deocamdată doar preludii. Zilele de la 29 pînă la 31 martie sînt, de fapt, perioada primei sale ucenicii cinematografice. În aceste zile participă efectiv la montarea unui film.

În perioada aceea cinematografele puneau în circulație filme străine, pe care însă specialiștii le re-montau pentru a le elimina intențiile inoportune, modificînd adeseori, prin cîteva tăieturi de montaj, sensul întregului film. Prieten cu o monteuză foarte apreciată în acea vreme, Esfir Șub, Eisenstein asista adeseori la asemenea operații. Venea des în cabine la montaj și la vizionări. Acolo a avut de altfel pentru prima oară în mînă o bobină dintr-un jurnal de actualități despre evenimentele din februarie 1917, amintirea căreia îi va fi foarte utilă mai tîrziu la realizarea filmului său „Octombrie". În acel sfîrșit de martie 1924 Eisenstein lucrează efectiv, împreună cu Esfir Șub, la montarea filmului „Dr. Mabuse". Refăcut de cîteva ori prin montaj, filmul este mult scurtat, modificat după un scenariu inventat ad-hoc și lansat apoi pe piață cu un alt titlu : „Putreziciunea aurită". E. Șub, pe vremea aceea interesată de activitatea lui Kulesov, îi continua experiențele în cadrul posibilităților de care dispunea. De cîte ori se monta un film alcătuit din mai multe serii, care trebuia redus la lungimea unuia obișnuit, scotea introducerile fiecărei serii, care erau de fapt rezumate ale seriei precedente. Și cînd se aduna mai mult material rămas astfel, acasă, unde avea o mică masă de montaj și un aparat de proiecție, ea făcea împreună cu Eisenstein studii, alăturînd în fel și chip, în modurile cele mai bizare, fragmentele de film. Școala aceasta va avea o importanță substanțială în activitatea de mai tîrziu a lui Eisenstein. Presupun că aici i s-au dezvăluit nu numai „misterele" montajului, dar s-au născut, măcar în germene, unele din ideile realizate ulterior. Poate chiar și începutul seriei a doua din „Ivan cel Groaznic" este o idee pe care și-a amintit-o din această perioadă. În orice caz aici a înțeles Eisenstein un efect esențial : o bucată de film care este neutră cîtă vreme rămîne izolată, capătă un înțeles precis, o anume forță de comunicare în clipa în care i se alătură o altă bucată. Acum este perioada în care Eisenstein înțelege tehnica montajului, mecanismul său.

Scurt timp după aceea, Eisenstein are un conflict cu Proletkult și se decide să rupă legăturile cu el. Se adresează lui Eliseev, care lucrează la revista „Ardeiul roșu", cerîndu-i ajutor. În aceeași seară cei doi prieteni se întîlnesc și Eisenstein declară că de aci înainte se va ocupa de caricatură. Aleg împreună cîteva teme pentru revistă. Dar a doua zi, Eisenstein, cerîndu-și scuze, contramandează totul : i s-a propus să lucreze în cinematografie. Proletkult, care voia să se afirme în cinematografie, proiecta un ciclu de filme „Despre dictatură", un fel de istoric al partidului și al mișcării muncitorești. Pletnov, însărcinat cu scrierea scenariului unuia din aceste filme, intitulat „Greva", îi propuse lui Eisenstein colaborarea. Este vorba de primul film consacrat unui asemenea subiect. Este vorba despre cinematografie. Eisenstein nu rezistă ispitei. Acceptă. Scrie împreună cu Pletnov scenariul care urma să fie realizat printr-o colaborare dintre Proletkult și întreprinderea cinematografică „Goskino". Directorul întreprinderii cinematografice este Boris Mihin. Același căruia i se adresase Eisenstein pentru a-i cere ajutor la realizarea filmului din spectacolul lui Ostrovski și căruia „Deșteptul" nu-i plăcuse de loc.

În ceea ce-l privește, Eisenstein privește cinematografia nu ca pe o continuare a teatrului, ci ca o negare a lui [1]. Intră în cinematografie socotindu-l domeniu încă inexistent. „Veneam ca beduinii sau căutătorii de aur spre un loc cu posibilități neînchipuit de mari, din care doar un mic sector fusese tocmai dezvoltat — își amintea mai tîrziu. Ne-am fixat corturile și am introdus în tabără experiențele noastre din diferite domenii. Preocupări intime, profesiuni accidentale din trecut, îndemînări nepresupuse, erudiții nebănuite — toate erau canalizate spre a construi ceva care nu avea încă nici tradiții scrise, nici forme stilistice precise, nici măcar cerințe formulate."

[1] Mai tîrziu intoleranța aceasta se va stinge. Vom constata, în afara unei puternice influențe a teatrului în arta sa cinematografică, chiar și o revenire tîrzie la prima sa dragoste : teatrul. Iar în activitatea sa pedagogică va declara : „Studiul cinematografiei trebuie să înceapă neapărat cu studiul teatrului".

IV. *„GREVA"*

„Cel care a formulat pentru întiia dată că «doi și cu doi fac patru» a fost un mare matematician, chiar dacă a ajuns la acest adevăr adunînd două mucuri de țigară cu alte două mucuri de țigară. Toți oamenii care i-au urmat, chiar dacă ar fi adunat lucruri incomparabil mai mari, de pildă o locomotivă cu o altă locomotivă, nu sînt totuși matematicieni."

MAIAKOVSKI

1 Cinematografia mondială în momentul „Grevei"

Cînd Eisenstein își începea activitatea cinematografică, istoria mondială a filmului nu împlinise încă nici trei decenii. Dar perioada aceasta fusese suficientă pentru ca filmul să se fi născut ca artă, depășind faza sa de simplă invenție tehnică. În Franța, Georges Méliès își crease de mult opera, Max Linder își cucerise concetățenii și chiar publicul mondial din acea vreme, apăruseră filmele lui Feuillade, astrul Abel Gance își începuse traiectoria printre constelațiile cinematografiei, în care se aprinsese strălucirea unui M. L'Herbier, G. Dulac, Feyder, Delluc și chiar Epstein. Cinematograful suedez se născuse, iar cel german înflorea, se născuse expresionismul și se impunea, Robert Wiene, Lubitsch, Lang, Murnau ajunseseră celebrități în lumea largă a cinefililor. Statele Unite ale Americii făcuseră cunoscută pe mapamond arta primitivă a unui Porter, urmată curînd de cea a lui Griffith — de însemnătate capitală — a lui Thomas Ince. Erich von Stroheim își crease o parte a operei ; Cecil B. de Mille, Flaherty, Buster Keaton deveniseră cunoscuți... O filmografie sumară, cuprinzînd numai datele esențiale și acestea incomplete, consemnează existența în primii trei ani ai deceniului 20 a douăzeci și una de țări producătoare, a căror producții au pondere în istoria mondială a filmului. În 1923 producția anuală a Germaniei se ridică la 347 de filme, cea a Statelor Unite la 467. Anul 1924 — anul exploziei cinematografice Eisenstein — era foarte bogat în apariții de opere de valoare : „Nibelungii" lui F. Lang, „Ultimul dintre oameni"

de Murnau, „Greed“ de Stroheim, „Raiul interzis“ de Lubitsch, „Cele zece porunci“ de Cecil B. de Mille, „Entr'acte“ de René Clair, şi alte numeroase filme ale unor realizatori ca Griffith, Sjöstrom, Epstein, L'Herbier, Feyder. (Apariţia lui Eisenstein nu era aşadar aşteptată de istorie ca cea a unui mesia chemat să fertilizeze deşertul. Dimpotrivă, grădini ale Semiramidei înfloreau, şi ofilirea cîte unei flori era urmată de naşterea multor altora în loc. Cinematografia îşi afirmase existenţa ca artă şi îşi construia limbajul, mijloacele de expresie. Din noianul de fapte ale istoriei să desprindem doar trei care au avut importanţă în biografia creatoare a lui Eisenstein.

În primul rînd Griffith. Realizatorul american despre care Eisenstein va scrie că „a jucat un rol uriaş în dezvoltarea metodei de montaj a filmului sovietic“ sau, mai precis, „ceea ce este mai bun în filmul sovietic a ieşit din «Intolerance»“.

Ce a reprezentat Griffith în istoria filmului ? Mijloacele pe care le-a folosit : prim-planul, alternarea unor acţiuni, mişcarea aparatului, variaţie în unghiulaţie etc., fuseseră descoperite înaintea lui. Griffith însă le-a folosit în mod creator pentru prima oară. Decuparea unei acţiuni, alternarea dramatică a două linii diferite de acţiune prin montajul paralel, crearea prin montaj a unui anume tempo, varietatea unghiulaţiei, toate aceste elemente, care stau la baza limbajului cinematografic, au fost folosite conştient abia de Griffith. Morfologia existase, Griffith creează sintaxa, cinematografia capătă prin el un limbaj articulat. Şcoala cinematografică sovietică, şi în primul rînd Eisenstein, a preluat apoi acest mijloc, transformîndu-l într-o modalitate de comunicare a unor gînduri şi sentimente.

Să ne oprim la două exemple care vor desluşi poate mai limpede relaţia Griffith-Eisenstein şi ne vor permite, mai tîrziu, să înţelegem mai bine genialitatea operei eisensteiniene. Prim-planul nu era deci o „invenţie“ a lui Griffith. Edvin Porter îl folosise, ca mijloc tehnic, punînd un bandit să tragă în prim-plan, în direcţia spectatorilor. Faptul a făcut senzaţie şi atît. Griffith a folosit însă într-un film prim-planul unei femei care aştepta întoarcerea soţului urmat de imaginea celui pe care îl aştepta. Alternarea aceasta a provocat furtuni prin neobişnuitul ei.

Filă din jurnalul (inedit) ţinut de M. Strauch
în timpul filmărilor pentru «Potemkin»
(Arhiva Eisenstein-Moscova)



La New York

Pe urmele generalului Sutter



— Cum se poate rupe subiectul, a fost el întrebat, cu asemenea sărituri ? Nimeni nu va înțelege nimic.

— Dar Dickens, răspunse Griffith, el nu a scris tot așa ?

— Bine, dar era Dickens ; el scria romane și asta e cu totul altceva.

— Deosebirea nici nu e atît de mare, eu scriu romane în imagini.

Însă prim-planul lui Griffith era legat doar de un mod de a vedea, de condițiile fizice ale felului în care poți privi un personaj : anume de aproape. Eisenstein va folosi prim-planul nu pentru a arăta ceva, dar pentru a reprezenta. Cu alte cuvinte, el nu privește pur și simplu mai de aproape un obraz sau un obiect, ci îl folosește în această ipostază pentru a exprima o idee, pentru a-i acorda adică o nouă semnificație. Griffith relatează o povestire, Eisenstein compune un poem. Același fapt se petrece și cu cel de al doilea exemplu. Griffith folosește pentru prima oară conștient și chibzuit montajul paralel a două acțiuni convergente. Astfel a descoperit expresivitatea montajului. Dar s-a și oprit aici. Eisenstein însă va merge mai departe. El va înțelege că, prin confruntarea lor, două imagini dau naștere la o nouă noțiune, și vom întîlni, de pildă, imaginea alternată a represiunii unei greve și a tăierii vitelor într-un abator, care împreună, astfel alăturate, vor exprima nu două fapte disparate, ci ideea sălbăticiei poliției țariste. Eisenstein va lărgi sfera montajului paralel găsit la Griffith, acordîndu-i noi valori, noi calități prin, cum spunea el, extinderea lui „din sfera *acțiunii* în cea a *semnificației*“ [1]. Dar despre aceasta vom avea prilejul să vorbim pe larg mai tîrziu. Deocamdată importantă este doar definirea conjuncturii în care începe să lucreze Eisenstein în cinematografie, a influențelor pe care le-a cunoscut în domeniul artei filmului.

Al doilea fapt este contactul cu filmul expresionist german care era prezentat frecvent la Moscova. Eisenstein

[1] Chiar și termenul de montaj, folosit pentru prima oară în 1914, a devenit larg cunoscut și a fost adoptat în mai toate țările în urma acreditării lui de către școala rusă, și mai cu seamă de către Eisenstein și apoi de Pudovkin.

vede aceste filme și este cu neputință să nu le fi urmărit cu pasiune. Cu atît mai mult cu cît, ca mijloace de expresie, întîlnea aici adeseori ceea ce încercase rudimentar în teatru. Mai tîrziu avea să declare că filmul expresionist abia a lăsat urme în arta tinerilor cineaști sovietici, deci și în a sa. Dar adaugă îndată, poate fără a-și da seama de legătura ce se poate face, că nici condițiile tehnice moscovite nu permiteau realizarea acestor „fantasmagorii". Or, influența expresionistă asupra operei lui Eisenstein este evidentă. Sîntem convinși că filmele germane văzute de el în acea epocă au avut un rol definit în formația sa cinematografică, chiar dacă mai tîrziu, dintr-un motiv sau altul, se va dezice de această influență.

În sfîrșit, trebuie amintite cîteva date privind cinematografia sovietică în acea epocă.

2 Cinematografia sovietică în acea perioadă

Cinematografia rusă prebelică avea o existență cunoscută și pe plan mondial. În anii războiului numărul cinematografelor din Rusia depășea 2 000 și numai 30%, din totalul de cca 12 milioane de metri de peliculă vehiculată de casele de locație reprezentau producții străine. Producția națională era așadar cantitativ importantă. Pînă în 1919 tendința spre naționalizarea producției de filme a întîmpinat o opoziție pe cît de îndîrjită pe atît de organizată. Reacția industriașilor a fost foarte violentă : casele de locație blochează filmele, refuzîndu-le cinematografelor trecute sub controlul sovietelor, iar aparatajul și pelicula caselor producătoare sînt ascunse sau distruse. Lipsa de peliculă devine gravă, importuri nu se pot face în acei primi ani [1] și cineaștii folosesc fragmente, capete de peliculă pentru a-și realiza filmele.

Apoi, după naționalizare, regimul sovietic începe organizarea producței cinematografice. Apar primele filme sovietice cu un conținut revoluționar, tratat însă în maniera

[1] În Rusia, notează Jay Leyda, nu se producea nici aparatură cinematografică și nici peliculă.

siropoasă a peliculelor la modă. Se naște organic necesitatea apariției unei cinematografii sovietice autentice. Două congrese ale partidului constată situația precară a filmului sovietic și preconizează măsuri organizatorice. Apar publicații de specialitate. Producția de filme începe să crească (de la 3 filme artistice în 1921 [1], la 13 în 1933) [2]. Kulešov, care în 1920 își înființase renumitul „atelier", continuă să lucreze. Dziga Vertov editează jurnalele cinematografice „Kino-Pravda", creînd un curent ale cărui efecte se fac și astăzi simțite în creația cinematografică mondială. În același număr al revistei „Lef" în care Eisenstein își publică primul articol teoretic despre montajul atracțiilor, apare și manifestul lui Dziga Vertov despre „cine-ochi", lansînd idei de răsunet internațional.

În genere cunoașterea, măcar informativă, a ideilor care erau acreditate în acei ani privind arta și cu aplicație la cinematografie este importantă pentru înțelegerea uneia din sursele gîndirii lui Eisenstein. Gîndirea sa artistică din acea epocă nu s-a născut spontan, nu reprezintă o curiozitate, o bizarerie intelectuală, ci se găsește în concordanță cu evoluția logică a ideilor contemporane. Vertov declara că supletea deosebită a construcției de montaj îngăduie introducerea într-un „cine-studiu" a oricărei idei polítice sau economice. Cunoscînd aceasta, nu ne vom mai mira la apariția „Grevei" lui Eisenstein. Tot Vertov concludea de aci că filmul nu mai necesita prezența dramei, a mizanscenei. Istoricul Lebedev, într-un studiu despre istoria cinematografiei sovietice, constată că unul din principiile de bază al Proletkult era acela al „colectivismului" care excludea existența eroilor individuali în favoarea maselor, a colectivelor. Ideea tipajului fusese la rîndul ei aplicată de Eisenstein încă în teatru și își avea obîrșia în pasiunea sa pentru commedia dell'arte și în concepțiile teatrale ale lui Meyerhold. „Lef" cerea abandonarea artei tradiționale și, abia în 1928, Maiakovski va declara în public : „Îl grațiez pe Rembrandt !" În „atelierul" său, Kulešov face, în ianuarie 1923, celebrele sale experiențe de montaj.

[1] Leyda pomenește de 4 filme în filmografia sa din „Kino".
[2] După Lebedev ; 40 — după Leprohon.

Pe acest teren, în această conjunctură ideologică, își începe activitatea cinematografică Serghei Eisenstein. Fără cunoașterea premiselor create de creația sa scenică și a conglomeratului de idei despre artă, specific acelor ani, nu va putea fi niciodată înțeleasă opera sa cinematografică. Cunoașterea — chiar așa, sumară — a solului pe care a crescut, a metabolismului ei, este condiția necesară pentru înțelegerea genezei operei eisensteiniene.

3 *Prima viziune*

Boris Mihin, conducătorul întreprinderii cinematografice, decisese atragerea lui Eisenstein în cinematografie. Nu îmi dau seama prea bine care puteau fi motivele acestei decizii de vreme ce însuși Mihin povestește că activitatea teatrală a lui Eisenstein, în special „Orice naș își are nașul", i-a displăcut categoric. Poate pentru că totuși, așa cum avea să declare mai tîrziu, intuia în Eisenstein un viitor artist de seamă. Pare însă cert că Mihin s-a luptat serios pentru atragerea lui Eisenstein. Conducerea cinematografiei sprijinea inițiativa lui. Se opunea însă Proletkult, care avea și o sucursală cinematografică : Proletkino. Abia după îndelungi discuții, Proletkult a acceptat propunerea lui Mihin, cu condiția însă ca filmul să fie realizat în comun.

„Greva" urma, cum am văzut, deci, să fie un inel al unui lanț, unul din filmele seriei „Spre dictatură". Seria trebuia să cuprindă opt filme, începînd cu tema introducerii literaturii ilegale peste graniță și pînă la cea a deportărilor și apoi a evadărilor. Greva trebuia să fie tema celui de al cincilea film. S-a început totuși cu aceasta turnarea seriei, la propunerea lui Eisenstein, deoarece era „cea mai de masă" și „cea mai înrîuritoare". De la bun început s-au decis cele trei caracteristici ale viitorului film : să prezinte imaginea generalizată a unei greve și nu o anumită grevă istorică ; să nu aibă eroi individuali, ci să conțină confruntarea colectivului de muncitori cu grupul de capitaliști și cu slugile lor ; să fie un film compus după metoda montajului de atracții. Pornind la lucru, Eisenstein era deci încărcat cu ideile curente ale Proletkult și, evident, cu cele izvorîte din propria sa experiență teatrală. Concepția

sa despre viitorul film era definită de faptul că „lava clocotitoare a iscodirii în domeniul teatrului, febrila căutare a celor mai eficiente forme de înrîurire emoțională, temperamentul nestăvilit în lupta contra unor canoane estetice care nu se lăsau răpuse — tot ceea ce ne atrăsese în teatru se revărsa acum dincolo de el, în arta filmului".

Primul pas spre realizarea „Grevei" este o uriașă muncă de documentare. Ideea inițială, pare-se destul de generală, a filmului se cere acum concretizată. Cu o migală inginerească, Eisenstein se documentează luni de zile împreună cu colaboratorii săi. Au loc în acest scop întîlniri cu participanți la lupta ilegală a partidului, cu muncitori care luaseră parte la greve, vizite îndelungi în fabrici, lecturi febrile. Cu o seriozitate și cu o aplicație care vor rămîne perpetue la toate filmele sale, Eisenstein strînge o cantitate impresionantă de material documentar, pe care-l triază apoi înainte de a se apuca să scrie scenariul filmului. Lucrează, cum o va face mereu, zi și noapte. În acel timp, însă, încă nu este sigur pe mijloacele cinematografiei pe care va trebui să le mînuiască. Îi propune prietenei sale, Esfir Șub, colaborarea la scenariul regizoral al filmului. Lucrează două luni împreună, în locuința ei. După aprobarea scenariului regizoral, însă, Șub nu este inclusă în echipa de filmare și nu va înțelege de ce, rămînînd multă vreme supărată. Este de altfel singurul caz pe care-l cunoaștem cînd Eisenstein și-a mîhnit un prieten.

Înainte de a se începe filmările, Boris Mihin, grijuliu, văzînd lipsa de cunoștințe tehnice ale lui Eisenstein în domeniul cinematografiei, îl introduce în ambianța studioului, îi alege colaboratori dintre specialiști. În primul rînd, un operator. Pe Eduard Tisse. Mihin îi și explică motivul acestei alegeri :

— La dumneata, teatrul se pasionează pentru acrobație. Deci, probabil și în cinematografie vei fi imprudent. Eduard posedă o strălucită experiență de cronicar și mai este și un excelent... sportiv. Fără îndoială că o să vă potriviți bine.

Profeția aceasta a fost confirmată printr-una din cele mai desăvîrșite colaborări artistice. Prima lor întîlnire avu loc în grădina însorită a vilei Morozov, sediul teatrului. Întîlnirea între doi oameni net diferiți, între două caractere, două temperamente opuse. Eisenstein : un cap uriaș pe un

trup disproporţionat de mic, faţă copilăroasă care se lumina adesea într-un rîs ce descoperea o dantură perfectă, părul vîlvoi, adeseori acoperit de o şapcă muncitorească, îmbrăcat mai degrabă neglijent, temperament vulcanic, neliniştit, în continuă fierbere, explicînd mereu agitat cîte ceva cu vocea-i surprinzător de subţire... Tisse : un tînăr liniştit, calm, modest, ponderat, îmbrăcat îngrijit cu o haină albă de pînză, un operator întreprinzător şi de o rară temeritate, dovedită pe fronturile războiului civil. Prima discuţie a fost scurtă. Eisenstein îi arătă montajul elaborat pentru „Greva". Tisse îl examină, lămuri apoi liniştit cîteva inadvertenţe din text : de pildă ceea ce Eisenstein numea poetic, dar impropriu, afluenţă peste afluenţă, se chema în limbajul profesional prozaic dublă expunere. Îi spuse apoi lui Eisenstein că ar dori să vadă spectacolul „Orice naş îşi are naşul", desigur pentru a se lămuri mai bine cu cine are de-a face. În aceeaşi seară sosi la teatru. Sîrma pe care evolua Alexandrov se rupse şi suportul de metal zdrobi cu zgomot scaunul de lîngă Tisse, sfărîmîndu-l în bucăţi. Tisse îşi păstră calmul, nici nu tresări. De aci încolo începu colaborarea lor. Era poate omul cu care Eisenstein vorbea cel mai puţin despre cinematografie. Nici nu era necesar. „Oare spui inimii tale : «Să baţi în ritmul ăsta» ? — Ea bate singură." Nici nu se tutuiau aceşti doi bărbaţi, legaţi de o profundă afinitate interioară, care anula contradicţia temperamentală.

Necunoscător al problemelor de tehnică cinematografică, Eisenstein avea o siguranţă de sine care desigur a speriat pe mulţi. Înaintea începerii producţiei, Mihin i-a oferit posibilitatea de a se obişnui cu problemele specifice prin cîteva filmări de probă. Tisse primise dispoziţia de a executa toate cerinţele lui Eisenstein. Seara, cei trei se reuneau pentru a vedea şi discuta materialul. Tînărul regizor asculta criticile şi învăţa. Mai tîrziu comenta cu umor faptul că a intrat în cinematografie în urma unui asemenea examen original. Primele două probe, respinse de Mihin, nu au intrat în film. A treia a fost inclusă. Eisenstein socotea că a trecut astfel bine „reexaminarea". Nu a aflat însă decît mai tîrziu ce se întîmplase de fapt. Conducerea Goskino şi a Proletkult urmărea cu teamă fiecare pas al său. Primele probe nu au făcut decît să amplifice spaima.

Goskino se decise să se despartă de tînărul regizor. Numai după îndelungi eforturi, care au culminat cu o hîrtie semnată de Mihin şi Tisse, prin care ei garantau reuşita filmului, şi-a putut continua Eisenstein activitatea.

Prima viziune a „Grevei" era de fapt o transpunere a ideilor sale aplicate pe scenă, în această artă nouă a filmului. Aparent, Eisenstein se juca cu pelicula, pare a-şi crea un divertisment artistic pe care-l practica cu o frenezie copilărească, parcă. De fapt însă „Greva" juca o încercare serioasă. Pare de neînţeles cum un recent cursant al politehnicii, om cu o neobişnuită curiozitate pentru orice întîlneşte în cale, a gîndit un film, a compus un decupaj înainte de a cunoaşte mijloacele tehnice de care dispunea. Singura explicaţie rămîne aceea a unui Eisenstein ferm în intenţiile sale artistice; cu idei cît se poate de clare, cu o „primă viziune" asupra filmului perfect clarificată, adică un artist pe care modalitatea strict practică, tehnică a concretizării ideilor îl interesează doar în subsidiar. Aşa se şi explică faptul că adeseori pretindea soluţii tehnice aparent imposibile, realizate însă apoi, totuşi, în clipa în care factorii tehnici înţelegeau scopul artistic propus. Pornind la realizarea „Grevei", Eisenstein, sînt convins, ştia cu maximă precizie ceea ce urmărea.

Urmărea înainte de toate transpunerea cinematografică a montajului de „şocuri" (vorbea chiar despre o „ştiinţă a şocurilor")[1]. Montajul de atracţii căpătă o nouă exprimare pe peliculă. „Greva" este de fapt un film experimental. Eisenstein crede a descoperi conţinutul unui film în seria de şocuri înlănţuite într-o secvenţă şi îndreptate asupra sensibilităţii spectatorilor. „Ordonarea acestui material trebuie făcută — se gîndeşte Eisenstein — în legătură cu principiul care duce spre efectul dorit. Iar forma este înţelegerea şi realizarea acestor elemente, în limitele materialului specific, astfel ca ele să poată atinge scopul propus în proporţia dorită." Eisenstein vede în aceasta aspectul „concret şi realist" al compoziţiei. Este deci preocupat, încă de la primul său film, de problemele compoziţiei. Şi nu se

[1] Nu este vorba însă acum încă despre o influenţă a pavlovismului, cum greşit afirmă Mary Seton, descoperirea teoriilor lui Pavlov fiind mai tîrzie, cum reiese din scrierile lui Eisenstein.

poate să nu remarcăm totodată şi aici această obsesie a preciziei matematice, care îl va însoţi în toată creaţia sa. Adeseori ai impresia unui alchimist modern, care cu migală ştiinţifică, dozînd riguros elementele materiale din eprubete şi alambicuri, măsurînd şi cîntărind, încearcă să descopere acea „piatră filozofală" a artei.

Ea se naşte însă într-o explozie a eprubetelor şi alambicurilor şi în afara calculelor savant riguroase ale fostului inginer. Pentru că „Greva", ca şi întreaga operă a lui Eisenstein, este o creaţie artistică spontană şi independentă de calculele pedante întreprinse de realizatorul ei. Contradicţia este doar aparentă. Exemplul mai vechi al unui Leonardo da Vinci o demonstrează. Spiritul ştiinţific, analitic al lui Eisenstein nu face decît să surprindă cu luciditate ideile în totala lor nuditate, în forma pură, aparent „in vitro", să descopere geneza acestor idei, mecanismul lor intim. Ar fi, poate, hazardată afirmaţia că întreaga alchimie practicată de Eisenstein nu era decît o formă de cochetărie a unui artist de un temperament creator, vulcanic care nu putea fi de loc dozat în sticluţele etichetate ale unui laborator. Dar este deocamdată singura explicaţie posibilă, completată de cea a unei fiinţe, în fond foarte timide, poate inhibate, care-şi maschează incandescenţa prin afirmarea temperaturii scăzute a lucidităţii. Biografului nu-i sînt permise pronosticurile, totuşi sînt sigur că odată, în moştenirea literară a lui Eisenstein, se va găsi confesiunea confirmînd acestea. (Munca sa la realizarea următoarelor filme nu face decît să confirme o atare ipoteză.) Pînă atunci notăm contradicţiile şi încercăm să descoperim în labirintul lor un mecanism de creaţie care se va perpetua : ideea, abstracţia generează totdeauna la el succesiunea vulcanică a soluţiilor artistice care apoi, la analiza severă, se dovedesc a fi fost riguros ordonate după legi imuabile. Să nu uităm însă că legea lăuntrică a operei de artă o creează nu esteticianul, ci artistul. În acest sens exista un continuu conflict, sub masca unei perfecte înţelegeri, între Eisenstein-creatorul şi Eisenstein-esteticianul. Cel de al doilea se străduieşte, cu invidie, să-i smulgă meritele primului. Creaţia artistică spontană este adeseori tradusă imediat in complicate formule algebrice care îi ascund tocmai spontaneitatea. În însemnări intime avea să mărturisească peste

mulţi ani : „toată viaţa în creaţia mea m-am ocupat de descoperirea de *thèses*, am dovedit, am explicat, am învăţat pe alţii". Confesiunea nu a mers mai departe, după cîte ştim pînă astăzi. Faptul nu a fost poate mărturisit pînă la capăt, însă mi se pare cert. Şi în această lumină privim ceea ce a numit chiar el odată „prima viziune", ca şi autoanalizele posterioare.

Eisenstein îşi propune aşadar, într-o primă viziune, cîteva obiective precise. Printre acestea se numără încercarea unui atac frontal împotriva filmului burghez şi a influenţelor acestuia pentru crearea unei „arte revoluţionare fără compromisuri", în domeniul filmului. Apoi artistul îşi propune să introducă gîndirea materialist-dialectică în film, să-i găsească un echivalent cinematografic, să „pună în legătură reciprocă indisolubilă" dialectica şi mijloacele de expresie ale cinematografiei. Încercarea este desigur temerară, ea prefigurează, de fapt, viitoarele sale idei mai clare, despre filmul intelectual. Eisenstein îşi propune, în fond, găsirea procedeului formal inedit pentru abordarea temelor revoluţionare. „Greva", ca şi celelalte filme ale seriei, urma să explice „tehnica luptei" revoluţionare. Eisenstein urmăreşte expunerea cinematografică a unei idei. Tema nu trebuie să capete o expresie subliniată, în forma unei povestiri, care să transfere ideea în domeniul fabulaţiei pentru a o face înţeleasă. Tema urmează să fie comunicată nemijlocit. Odată înlăturate legile generale dramaturgice din arsenalul regizorului, conţinutul este exprimat direct. De aceea scenariul lipseşte şi metoda de creaţie este trecerea de la temă de-a dreptul la foaia de montaj. Eisenstein nu-şi propune un film care să ilustreze, printr-o poveste, semnificaţia grevei. El vrea, cu mijloacele de expresie ale artei, să răspundă la întrebarea : ce este o grevă, cum se organizează ea, care-i sînt premisele, desfăşurarea, efectele ? De aci necesitatea lipsei de fabulaţie, de personaje individualizate (ele fiind înlocuite cu noţiuni personificate : organizatorul, muncitorul, spionul, contramaistrul etc.), şi tot de aici necesitatea montajului metaforic. Prin scopurile pe care şi le propune, Eisenstein se proiectează implicit în miezul, în esenţa problemelor montajului. Aşa se şi explică caracterul adînc înnoitor al

montajului eisensteinian. Așa se explică cum a ajuns Eisenstein la găsirea și definirea surselor și mijloacelor esențiale ale filmului modern. Prima viziune asupra „Grevei“ a creat condițiile descoperirilor artistice de importanță istorică hotărîtoare, care au făcut nemuritor numele lui Eisenstein. Conceperea acestei prime viziuni — pe care cei din jur o priveau cu zîmbetul amuzat-indulgent al celor ce asistă la o năstrușnică experiență formală — a însemnat un element esențial al fenomenului cuprins în întrebarea : cum devine cineva Eisenstein ? În mecanismul fenomenului conviețuiesc deopotrivă un talent exploziv, care sparge legi existente, creîndu-și-le pe ale sale proprii, cît și o gîndire intensă, lucidă, de rară acuitate.

4 Filmările

Primele filmări au avut loc în studioul din strada Jitnaia, destul de bine utilat pentru vremea aceea. Participau la filmări actori din trupa Teatrului Proletkult, iar mai tîrziu, pentru scenele de masă, au fost folosiți atît elevi ai studiourilor proletkultiste, cît și tineret muncitoresc din fabricile moscovite. Se filma zilnic, Alexandrov pregătind filmările. De fiecare dată, după terminarea filmărilor, echipa discuta despre munca desfășurată și decidea cele ce erau de făcut a doua zi. La aceste discuții, la care asista și Mihin, Eisenstein cerea totdeauna mai mult decît i se oferea. De cîte ori direcția încerca, de pildă, să reducă numărul figuranților, lui Eisenstein i se părea că i se limitează pofta de filmare.

Mihin constata că Eisenstein își imagina fiecare scenă cu exactitate, căutînd, la filmare, să-și realizeze întocmai gîndurile. Chiar cînd ele păreau greșite. Pentru că de aci, de la primul film, încep criticii să-l acuze de prolixitate. Cel ce a văzut „Alexandr Nevski“ și știe că bătălia ocupă o însemnată parte a filmului va înțelege gîndul lui Eisenstein la realizarea „Grevei“, cînd încerca să acorde o mare întindere scenei în care muncitorii, decişi să pornească

greva, întîmpină rezistența brutală a mașiniștilor din sala de cazane. Bătaia aceasta era mult prelungită de Eisenstein, spre disperarea supervizorilor, care se îngrozeau de greutățile ivite la tot pasul. Căci Eisenstein, pasionat în munca la această scenă, o realiza ca „un număr de circ complicat“, cu salturi, lupte, aruncarea de oameni în butoaie etc. Cînd, de pildă, în timpul luptei, unul dintre oameni trebuia lovit în cap cu un taburet, Eisenstein pretindea să se vadă țăndările în care se sparge taburetul. Totul fu pus la punct într-o repetiție, dar la filmare lucrurile nu mergeau. Scena a trebuit de multe ori reluată. Cînd, în sfîrșit, după numeroase filmări inutile, totul a reușit, s-a descoperit că lui Tisse nu-i mai ajunsese pelicula și întreaga cazna a trebuit reîncepută. Eisenstein a insistat pentru filmarea completă a bătăii, deși la montaj a acceptat apoi, din considerații de dramaturgie, scurtarea ei. Direcția vedea în toate aceste insistențe capricii ale regizorului. Ele se dovedeau însă a fi o perseverentă urmărire a intențiilor sale inițiale. Deocamdată trezeau, inevitabil, protestul și supărarea conducătorilor studioului. Cum ar fi putut fi altminteri dacă, de pildă, la o filmare în exterior, la Mînăstirea Simonov, cînd se filma scoaterea directorului fabricii pe un cărucior, Eisenstein voia să folosească o metaforă, asemuind pe director cu o broască rîioasă. Regizorul a cerut broasca, filmarea a fost oprită. Toată lumea plecă într-o expediție disperată spre iaz, în căutarea unei broaște. Un recuziter a fost nevoit să intre, în acea friguroasă zi de octombrie, pînă la brîu în apă. Totul se dovedi însă inutil, căci Eisenstein refuză toate broaștele care i se aduceau. Le găsea prea mici, nu-i plăcea cum arătau. Se aduceau broaște după broaște, dar refuzul era categoric : „Nu merge ! Mică ! Prindeți alta !“ Cineva plecă pînă la grădina zoologică, dar nici acolo nu se găsi nimic potrivit. Pînă la urmă broasca fu găsită. Dar prea tîrziu, se întunecase și broasca trebui iar aruncată. Lumea se enerva, dar Eisenstein rămînea implacabil. Ceea ce-l interesa era realizarea ideii sale, nu dificultățile ce se iveau în calea ei.

Întîmplările acestea evocă meticulozitatea regizorului, atent la cel mai mic amănunt necesar pentru materializarea

viziunii sale. Trăsătura aceasta a muncii regizorale se va perpetua, și la filmările pentru „Ivan cel Groaznic" îl va face să orchestreze cu o pedanterie fantastică, căderea faldurilor costumelor pe care le poartă personajele dramei.

5 *„Dacă am face totul invers ?"*

Filmul a fost terminat la sfîrșitul anului 1924. Premiera a avut loc la Leningrad, la 1 februarie 1925, iar la 28 aprilie filmul a fost lansat și pe ecranele moscovite. „Greva" a fost primită ca un eveniment, presa a scris mult despre acest film pe care „Pravda", sub semnătura lui Mihail Koltov, îl socotea „prima operă revoluționară a ecranului nostru". „Izvestia" îl caracteriza drept „o mare și interesantă victorie în dezvoltarea artei noastre cinematografice", iar „Kino-Gazeta", „un uriaș eveniment în cinematografia sovietică, rusă și mondială". Primirea caldă a presei nu a fost de loc unanimă. Spre deosebire de publicațiile citate, o mare parte a presei socotea că în filmul tînărului regizor se întrevede dezvoltarea excentrismului, o lipsă de concordanță între conținutul ideologic și forma operei. În genere, însă, bine primită a fost partea așa-zis documentară a filmului, cea satirică, grotescă nefiind înțeleasă de mulți. Reacției critice contradictorii i s-a adăugat opinia majorității spectatorilor cărora filmul nu le-a plăcut. Insuccesul de public a fost într-un fel compensat de un succes de prestigiu în rîndurile unei părți a cineaștilor pe care „Greva" i-a determinat, cum își amintește V. Sklovski, să se întrebe cum trebuie să lucreze în viitor. Kozințev declară în public : „Tot ce am făcut noi pînă acum nu e decît un caraghioslîc copilăresc. Duceți-vă să vedeți «Greva» !". Apariția „Grevei" stîrni vii discuții contradictorii. Cea mai importantă avusese loc la A.R.K., la 19 martie, polemica continuînd apoi în presă. Amintirile contemporanilor privind „Greva", consemnate mult mai tîrziu, în perioada în care gloria lui Eisenstein fusese cîștigată, vorbesc cel mai ades despre succesul filmului. Pare-se însă că trecerea timpului a înfrumusețat oarecum amintirile. După cele relatate de M. Seton, felul în care a fost primită „Greva" l-a deprimat pe Eisenstein, care era ros de convingerea unei nereușite, a unei „căderi". În scrierile sale din acea vreme el își apără cu vehemență filmul. S-ar putea însă ca aceasta să fi fost numai atitudinea sa polemică publică și ca sentimentele sale autentice să corespundă cu cele poate într-adevăr mărturisite Mariei Seton. Cert este însă că prestigiul tînărului regizor de film nu a fost consolidat decît după ce, prezentată la Expoziția Artelor Decorative de la Paris, „Greva" a fost premiată aici cu o medalie de aur.

De ce a stîrnit „Greva" un asemenea ecou, de ce unii atunci încă, cei mai mulți tardiv, au socotit filmul un eveniment ? Fără a intra în analiza amănunțită a filmului, trebuie totuși să notăm cîteva din elementele estetice ce-i sînt proprii.

Problemele estetice pe care le rezolva fuseseră puse de Eisenstein înainte de începerea realizării filmului. El singur descrie astfel felul în care s-a născut ideea care avea să se concretizeze în „Greva" : „Zidul Mînăstirii Strasnîi, azi dărîmată, avea o arcadă. Pe acolo mergea drumul spre cinematograful, pe vremuri răsunător, de la Malaia Dmitrovka nr. 6, renumit pe atunci, pentru că aici se prezentau cele mai senzaționale filme americane... Cum ar putea fi întrecuți acești giganți ai filmului american în plină dezvoltare, în acea epocă în care propria noastră cinematografie nu-și începuse decît primii pași șovăitori ?... Cum să găsim un subiect care să poată întrece povestirile cinematografice americane ? Unde să găsim la noi vedete care prin strălucirea lor să întunece luminile stelelor europene și americane ? Unde să găsim eroi care prin personalitatea lor să umbrească pentru totdeauna corifeii filmului burghez ?" Întrebările acestea au dus la cea următoare : „Dacă am face totul invers : renunțăm la subiect, aruncăm vedetele și folosim în centrul dramei masa ca «personaj dramatic», aceeași masă care era doar fundalul pentru jocul actorilor întruchipînd eroi individuali ?" (În 1924, Eisenstein publică un articol intitulat „Jos subiectul și fabula !") Ideea estetică a „Grevei" se născuse așadar dintr-o dorință emulativă a lui Eisenstein, pornit în lupta

împotriva cinematografiei burgheze cu intenţia clară de a o întrece. Precizarea mobilului acestui fenomen mi se pare importantă pentru înţelegerea personalităţii lui Eisenstein. Imediat chiar după terminarea filmului, regizorul îi cunoaşte cu luciditate valoarea şi scrie : „«Greva» este Octombrie în cinematografie".

Noutatea „Grevei" constă atît în ineditul temei, cît şi în cel al formei ei de expresie. În acel timp, şi de atunci adeseori, se practică o separare arbitrară între inovarea de conţinut şi de formă pe care o reprezenta „Greva". Se pomeneşte adeseori separat despre faptul că acest film era primul care aducea pe ecran lupta de clasă şi care prezenta pentru prima oară poporul ca erou principal al evenimentului, pe de o parte, şi despre faptul că „Greva" aducea noi soluţii în privinţa expresiei cinematografice, pe de altă parte. Pînă şi polemica din acea vreme, dusă în jurul filmului şi continuată de fapt pînă în zilele noastre, se bazează pe această segmentare arbitrară a unei unităţi organice dintre formă şi conţinut. În intervenţia sa la discuţie Eisenstein semnala anomalia şi adăuga, în ciuda criticilor săi, că în fapt „forma s-a dovedit mai revoluţionară decît conţinutul". Pentru Eisenstein forma nouă era exprimarea, concretizarea unei noi concepţii, a unui nou mod de abordare a fenomenelor, deci a unei noi ideologii. Inovarea formală era aşadar izvorîtă din noutatea conţinutului, căci, aşa cum spunea, locomotiva nu a fost creată prin revoluţionarea formelor trăsurii, ci prin înţelegerea tehnică a noii descoperiri, aceea a formei de manifestare a energiei cuprinsă în aburi.

Inovaţia formală o găsea în aplicarea cinematografică a montajului de atracţii, „metoda realizării oricărui film". Depăşită curînd după aceea, această părere a lui Eisenstein are totuşi importanţă în biografia sa creatoare, deoarece „Greva" conţine embrionar — şi uneori mai mult decît atît — marile inovaţii artistice de mai tîrziu (în speţă cele din „Crucişătorul Potemkin"). Ideile montajului eisensteinian le găsim aici în această „Grevă". Rolul metaforic, asociativ al montajului apare clar în acea secvenţă, adeseori citată, în care scenelor reprezentînd represiunea mişcării muncitoreşti li se alătură imaginile tăierii vitelor la

abator. Exemplele de acest fel abundă în „Greva". Montajul devine un limbaj, un mijloc de comunicare a gîndurilor şi sentimentelor. Chiar şi abstracţiuni pot fi exprimate prin montaj, cum reiese din exemplul citat mai sus. Asistăm deci la primii paşi ai descoperirii funcţiilor montajului (şi, totodată, la primul pas spre filmul intelectual de mai tîrziu).

„Greva" se născuse din experienţele sale teatrale şi le purta încă amprenta. „Prima noastră operă cinematografică, «Greva», reflecta, ca într-o oglindă — prin răsturnare — producţia noastră «Măşti de gaz»." Dar filmul se încurca în epavele unei teatralităţi excesive care îi era străină. Însă din preocupările specifice ale mizanscenei teatrale din „Prăpastia", „Ascultă, Moscova !", „Măşti de gaz" se născuse noua noţiune : mizancadrul. Deocamdată mizancadrul era o funcţie de montaj. (Mai tîrziu, noţiunea va fi lărgită, devenind prefigurarea precisă a unui alt moment-cheie a istoriei filmului reprezentat de opera lui Orson Welles.) Cum remarcă Jay Leyda, nu este nici o surpriză să vedem toate filmele viitoare ale lui Eisenstein prefigurate în „Greva".

„Greva" însemna începutul montajului eisensteinian. La baza lui, în această fază, stă gîndul că alăturarea a două imagini dă naştere la o idee, inedită, întregul creat astfel fiind superior sumei celor două elemente constitutive. „Montajul constă la el, scrie Jean Mitry, în crearea, prin relaţia a două imagini, a unei emoţii-şoc (acordată bineînţeles cu sensul dramatic al acţiunii), pentru a determina în conştiinţa spectatorului o idee şi, apoi, un ansamblu de idei datorită căruia opera poate fi condusă la finalitatea ei emoţională sau dialectică." Eisenstein descoperă o întreagă matematică şi fizică a generării emoţiei. Începînd acum acea impresionantă muncă de cercetare a propriei sale creaţii, pe care o va continua pînă la sfîrşitul vieţii, Eisenstein descoperă legile intime ale operei de artă. De acum înainte gîndirea estetică va merge paralel cu creaţia, devenind, într-o continuă alternanţă, atît explicitarea, cît şi adesea motorul ei.

*
* *

Se mai cere deslușită acum, măcar sumar, o altă problemă privind geneza operei lui Eisenstein: relația artistică cu Dziga Vertov, creatorul cine-ochiului. Problema este controversată. Cînd numea „Greva" un Octombrie al cinematografiei, Eisenstein adăuga : „Octombrie care are chiar și un Februarie al său, deoarece ce altceva decît o «abolire a autocrației» cinematografiei artistice sînt lucrările lui Vertov și... altceva nimic". Unii critici afirmă că „Greva" este mult influențată de lucrările lui Vertov. Chiar Alexandrov susține că Eisenstein și-ar fi făcut un ideal din „Kino-Pravdele" lui Vertov. Bineînțeles că Vertov reprezintă în cinematografia sovietică o experiență peste care Eisenstein nu putea trece, pe care o aprecia mult (primul său film realizat pentru spectacolul „Deșteptul", o parodie a Kino-Pravdei, a fost apoi inclus, cum știm, într-o culegere a lui Vertov). La începuturile sale cinematografice însă, cu prilejul „Grevei", Eisenstein polemizează cu Vertov, îl atacă apropiindu-l de impresioniști, de pointiliști, afirmînd răspicat : „nu e nevoie de un cine-ochi, ci de un cine-pumn". Vertov însă socotea „Greva" „o experiență de adaptare a unor metode de construcție a cine-ochiului în cinematografia artistică". Adevărul se poate desluși nu atît din afirmații (cea a lui Alexandrov, de pildă, mi se pare falsă) cît din confruntarea unor documente și fapte, operație care depășește sfera biografiei de față. „Kino-Pravda" lui Vertov a precedat într-adevăr „Greva". „Kinoglaz" (cine-ochiul) însă, afirmă Eisenstein, a fost realizat cînd filmările și o parte din montajul „Grevei" fuseseră terminate. Deosebirile între cele două opere sînt de altfel organice, în ciuda unor asemănări exterioare. Și cu atît mai mult putem acorda credit bunei-credințe a lui Eisenstein, care nega înrîurirea lui Vertov asupra „Grevei", cu cît, într-un caz ulterior, mult mai important, acela al „Crucișătorului Potemkin", declara că mitingul de doliu de lîngă corpul lui Vakulinciuk a fost realizat sub influența lui Vertov.

*

* *

După „Greva", Eisenstein se gîndește la două proiecte, două ecranizări : „Torentul de fier" al lui Serafimovici [1] și „Prima armată de cavalerie" a lui Isac Babel. Era oricum vorba deci de un film despre Războiul Civil, poate o nouă parte a seriei inaugurate cu „Greva" ? Lucrează la ambele proiecte. Activitatea sa în acest domeniu este însă întreruptă. Pentru aniversarea Revoluției din 1905 se fac mari pregătiri și Comisia Jubiliară instituită în acest scop hotărăște producerea cîtorva filme în cinstea evenimentului. Unul dintre ele i se încredințează lui Eisenstein. Nimeni nu prevedea atunci însă că acesta a fost actul de naștere al unui eveniment capital din istoria filmului, cum avea să devină „Crucișătorul Potemkin".

[1] Printre documentele lui Eisenstein se găsește și o variantă a scenariului după romanul lui Serafimovici, care cuprinde și mărturii ale contemporanilor, știri etc., deci o documentare detaliată.

V. „CRUCIȘATORUL POTEMKIN"

Dacă vom cerceta cu atenție această etapă a vieții lui Eisenstein, perioada lucrului la „Potemkin", o vom face exclusiv cu gîndul de a afla condițiile și modul în care a fost creată această monumentală operă de artă. Analiza, de o rigoare științifică uluitoare, folosind elemente ale fizicii și ale matematicii pentru traducerea în formule a emoției cuprinsă în film, această analiză făcută de Eisenstein chiar, nu intră în preocupările volumului de față. O vom aminti doar ca un element necesar pentru a putea înțelege acea biografie intelectuală pe care o urmărim.

Din confruntarea datelor diverse, din decorticarea mărturiilor reiese clar pentru biograf că Eisenstein — deși își cunoștea calitățile artistice și intelectuale în acea vreme și nici prin gînd nu-i trecea să arboreze o prefăcută modestie — nu numai că nu-și dădea seama de valoarea operei pe care o va crea, dar nici măcar nu-și *propunea* să răstoarne lumea cu ea. Căuta înfrigurat soluții noi artistice, căuta modalități de a înnoi arta filmului, căuta un echivalent cinematografic al patosului revoluționar pe care voia să-l exprime. Totuși, ca un alt mare artist, ar fi putut declara apoi pe bună dreptate : eu nu caut, ci găsesc. Confuzia celor ce privesc „Crucișătorul Potemkin" ca pe un edificiu construit „la rece", prin calcule algebrice, derivă adeseori și dintr-o cochetărie sui-generis a lui Eisenstein, care se complăcea în afirmarea construcției riguros științifice, matematice a operelor sale. Studiul perioadei de

realizare a lui „Potemkin" dovedește spontaneitatea creației lui Eisenstein, analiza lucidă, rece, chiar matematică, fiind ulterioară. În 1937, V. Vișnevska îi scrie cu oarecare revoltă lui Eisenstein : „Am văzut analiza unor episoade din «Potemkin». Am citit această analiză și mi s-a făcut rău : erau acolo și proporții matematice și multe altele. Dar secvența însăși era lucrată cu înflăcărare, cu pasiune, cu elan ; era vară, în sud ; era pasiune pentru mare, pentru temă, era tinerețe, orașul fremăta retrăind evenimentele... Și apoi... analiza — analiza rece : nu ne puteți da o cheie nici nouă, nici altora..." Cheie există totuși. Eisenstein a creat nu numai o anume operă de artă, ci prin aceasta și legi generale ale artei cinematografice. Analiza științifică ulterioară nu este decît descoperirea acestor legi găsite în incandescența creației. Faptele, vom vedea, contravin părerilor răutăcioase ale celor care îl vedeau pe Eisenstein nu ca pe un artist patetic, ci ca pe un inginer abil, care-și construiește filmul cu rigla de calcul și cu formule abstracte compuse în prealabil... Să ne adresăm deci faptelor.

1 Pe urmele evocării evenimentelor

În iunie 1924 fuseseră aprobate două filme din seria ce urma să se producă cu prilejul aniversării Revoluției din 1905. Unul dintre ele, intitulat „Anul 1905", nu avea încă desemnat un regizor. Abia după avanpremiera „Grevei", comisia pentru sărbătorirea jubileului, întrunită la 19 martie 1925, hotărî să încredințeze acest film lui Serghei Eisenstein. Atenția deosebită pe care comisia o manifestă față de film își găsi expresia și în faptul că dificultățile muncii tînărului regizor erau privite de la început cu multă înțelegere. I se și acordă timp mai îndelungat pentru realizarea filmului, însă cu condiția respectării unui termen precis : pînă la 20 decembrie al anului trebuia să fie terminat măcar unul dintre episoade.

Scenariul urma să fie scris de Eisenstein împreună cu Nina Ferdinandova Agadjanova-Șutko, fostă participantă

la evenimentele revoluționare ale anului 1905. Numele Agadjanovei, revoluționară cu o biografie legendară, care contribuise mult și la educarea tinerilor scenariști, a devenit cunoscut în legătură cu „Crucișătorul Potemkin“, ea fiind socotită îndeobște scenarista filmului (deși scenariul inițial a fost scris împreună cu Eisenstein, iar contribuția scriitoricească a Agadjanovei la realizarea filmului a fost practic aproape inexistentă).

Eisenstein a început munca la scenariu, împreună cu Agadjanova, printr-o serioasă documentare la care au fost ajutați și de consilierii comisiei documentare. Articole, documente, mărturii ale participanților stau la baza acestei munci de informare. Scenariul condensa un material faptic uriaș. Acțiunea începea în timpul războiului ruso-japonez și se încheia cu reprimarea revoluției, desfășurîndu-se la Moscova, Leningrad, Odessa, Sevastopol, Tiflis, Baku, Batumi, în Asia Mijlocie și Caucaz, în Siberia, la Tombovsk, Ivanovo-Voznesensk și aiurea. Scenariul, scris în timpul verii, sintetiza adeseori în două rînduri evenimente importante. Aparent imposibil de filmat, imposibil de privit ca punctul de pornire pentru realizarea unei pelicule, scenariul cuprindea de fapt întreaga muncă de pregătire a filmului, de documentare istorică și, am zice, emotivă. Încerca să surprindă dinamismul și ritmul epocii, relațiile dintre evenimente, atmosfera perioadei istorice pe care o descria. Odată asimilată de regizor prin toți porii săi, întreaga muncă pe care o reprezenta acest scenariu îi va permite să-și realizeze filmul mișcîndu-se cu dezinvoltură în lumea revoluționară pe care o zugrăvea, inventînd fapte, episoade inexistente în scenariu, dar în perfectă conformitate cu atmosfera anului 1905. Eisenstein scria că numai privit astfel scenariul stufos și totodată laconic poate fi înțeles — ceea ce, după cum am constatat, mulți din comentatorii operei sale nu au reușit de altfel niciodată — felul în care și-a creat filmul. „Numai bizuindu-se pe această muncă a putut regizorul să însemne cu simple numere de ordine asemenea scene ca «crucișătorul trece fără să tragă pe lîngă flotă», sau «o prelată îi desparte de ceilalți pe cei ce urmează să fie executați». Spre marea surprindere a istoricului cinematografiei, regizorul a putut transforma astfel, în cursul turnării, frazele scurte ale scenariului în scene neașteptate și palpitante. Astfel au devenit imagini literele scenariului, dar autentica încărcătură emoțională nu era cuprinsă în însemnările sumare, ci în sentimentele noastre. Pe urmele evocării evenimentelor s-au născut din aceste sentimente personaje vii.“

În scenariul inițial, „Anul 1905“, răscoala de pe crucișătorul Potemkin ocupa un loc relativ infim, o jumătate de pagină, 44 de cadre din cele 800 prevăzute pentru întreg filmul.

Operatorii filmului trebuiau să fie E. Tisse, A. Levițki și E. Slavițki. Mai tîrziu, ultimii doi nu au mai făcut parte din echipă. Eisenstein proiecta și de astă dată bineînțeles filmări complicate din punct de vedere tehnic și organizatoric : incendii în noapte, bătălii impresionante, mișcări țărănești etc.

Filmările acestui „An 1905“ au început la Leningrad la 31 martie 1925. Trebuia filmat bulevardul Nevski, ca în 1905, luminat de reflectorul Amiralității care era în mîinile guvernului, atunci cînd uzinele electrice erau încă în grevă. Filmările erau deja începute cînd timpul prost făcu cu neputință continuarea lor. În goană după soare, pentru a nu mai pierde timpul, fiind și așa în întîrziere, realizatorul ajunse la Odessa și Sevastopol pentru a filma acel episod a cărui acțiune se petrecuse pe aceste meleaguri. Așa a ajuns Eisenstein la tema răscoalei de pe crucișător. Acel episod va oglindi întreaga revoluție. Și unul din misterele creației va fi deslușit cînd vom afla cum a putut o parte, un fragment să exprime întregul, să exprime tot ceea ce cuprindea șirul de episoade care fuseseră lăsate deoparte.

2 *Lanțurile spațiului și ghearele timpului*

La Odessa se decise Eisenstein să se limiteze la un singur episod din tot scenariul „Anul 1905“. Eisenstein nu avea încă limpede viziunea viitorului film, căuta mereu soluții, renunța nemulțumit la unele, alerga după altele

noi în panica de a nu pierde vreme. Căci intenționa să-și termine filmul în două săptămîni, pentru a-l putea prezenta cu prilejul aniversării Revoluției din Octombrie.

Echipa[1] trase la hotelul „Londra" din Odessa și aici Eisenstein începu să redacteze un decupaj sumar și, totodată, să consulte diferiți martori ai evenimentelor din 1905, lăsînd filmul tot timpul deschis pentru cîte o nouă idee apărută pe parcurs.

Trebuia găsit bineînțeles în primul rînd crucișătorul Potemkin. Dar nava fusese demontată. Se căută un vas de același tip, dar nu fu găsit nici în flota Mării Negre, nici în cea a Balticii. În sfîrșit, asistentul de regie, Lioșa Kriukov, găsi, spre entuziasmul tuturor, soluția. Intr-un colț îndepărtat al golfului Sevastopol se afla legat de stîncile de pe mal și ancorat în fundul nisipos un crucișător de același tip: „Cei 12 apostoli"[2]. Începură să apară însă dificultățile. Vasul nu mai avea catarge, nici puntea comandantului, într-un cuvînt partea sa superioară lipsea. Aceasta se putea însă reconstitui din plăci lemnoase, după planurile păstrate în arhivele marinei. Se descoperi însă că în gropile din fundul golfului, unde ancorase vasul, erau sute și mii de mine. Dar, mai mult decît atît, chiar corpul excrucișătorului era folosit ca depozit de mine. Inlăturarea lor cerea mult prea mult timp. Însă minele nu ar fi suportat, fără a exploda, mișcarea de pe punte. Hotărîrea temerară, în fond singura care făcea posibilă realizarea

[1] Împreună cu Eisenstein și Tisse vor participa la filmări și cinci actori, colaboratorii apropiați ai regizorului, denumiți apoi în glumă „cei cinci de fier". Erau Maxim Strauch, Grigori Alexandrov, A. Levșin, Mihail Gomorov, A. Antonov. (Îmbrăcați în tricouri vărgate pentru a putea fi recunoscuți în masa de figuranți, ei făceau totul, rezolvau toate problemele, nedîndu-se în lături de la nimic. André Beucler, un călător francez aflat la Odessa în zilele filmării masacrului de pe scări, a fost convins, văzînd scena, că izbucnise războiul civil. Odată, pentru a asigura stabilitatea în mers a motocicletei din care filma Tisse, ei l-au introdus, în calitate de contragreutate de cca 80 kg, chiar pe Eisenstein.)

[2] Pentru filmările care necesitau existența unui vas în stare de funcționare a fost folosit crucișătorul „Comintern".

la timp a filmului, fu totuși luată: se va filma pe puntea reconstituită a acestui depozit de mine. Întreaga muncă trebuia desfășurată sub amenințarea unei uriașe explozii iminente. Nu se putea fuma. Nu era voie să alergi. Era interzisă prezența oricui pe punte fără un motiv bine precizat. În aceste condiții, trebuia filmată o răscoală violentă. Se mai ivi apoi încă un obstacol: vasul era astfel așezat încît de oriunde s-ar fi filmat puntea, stîncile malului ar fi apărut în cadru. Or, răscoala avusese loc în larg. Același Kriukov găsi soluția: rotind vasul cu 90° se putea găsi un unghi deschis spre larg. Și sinistrul depozit de mine fu răsucit. Dar nu era posibilă nici o deviere de un centimetru măcar spre stînga sau dreapta a cadrului fără a se pierde iluzia că vasul se află în larg. Astfel, spațiul și timpul (graba în realizare) exercitau o uriașă presiune asupra realizatorilor care filmau pe puntea sub care nici una singură din numeroasele mine nu avea voie să se zdruncine. „Lanțurile spațiului și ghearele timpului ne țin în frîu fantezia inutilă țesută cu lăcomie", scrie mai tîrziu Eisenstein și adaugă: „Poate de aceea este atît de severă și unitară construcția filmului".

Totuși munca la realizarea filmului, chiar și în aceste condiții de iad, se desfășura într-un ritm drăcesc. Eisenstein vorbea despre patosul creației în legătură cu aceste zile. S-a ajuns ca într-o singură zi, pentru secvența scării, să se filmeze 75 de cadre. Uluitor![1] Au fost filmați în total 5 200 metri de peliculă. Iar timpul de realizare a filmului, cu montaj cu tot, a fost de... trei luni. „Pare legendă, dar așa este!" exclamă Eisenstein.

În privința distribuției, Eisenstein avea probleme grave. Sosise însoțit numai de cîțiva din cei care urmau să joace în roluri principale, dar mai lipseau o serie de interpreți importanți. Fidel propriilor sale idei despre tipaj, Eisenstein căuta figuri cît mai expresive. Strauch era însărcinat cu depistarea lor. Dar nu numai el, ci întreaga echipă alerga în tot orașul, căutînd pe străzi, în tramvaie, în

[1] Este o mărturie verbală a lui Eisenstein, citată de Jay Leyda. Cercetînd jurnalul ținut de Strauch, am găsit maximul de cadre filmate într-o zi, de 42; ceea ce e încă foarte mult.

birouri sau ședințe fizionomiile solicitate de regizor. Medicul nu fu găsit, și Eisenstein, ca o soluție de compromis dureros, alese un actor. Mergea într-o zi spre filmare, în barcă cu el și, indispus, posac, evita să-l privească. Se uita numai la ceilalți din barcă, consumîndu-și interior iritarea. În fața lui era un fochist de la hotelul la care locuiau, angajat ca electrician în echipă. Eisenstein medita îmbufnat : „De ce angajează tipi din ăștia slăbuți pentru ca să țină oglinzile grele ? Ăsta e în stare să lase oglinda să cadă în mare, sau să o spargă, ceea ce e un semn rău". Deodată însă îi privi fața. Cu alți ochi. Îi puse, în închipuire, o mustață, un barbișon... Pe nas un pince-nez... Și, ajuns pe punte, muncitorul nebănuitor fu îmbrăcat în uniforma cuvenită, devenind doctorul Smirnov în film. După cum rolul popii era interpretat de un bătrîn grădinar dintr-o livadă din jurul Sevastopolului. Iar dublura lui, în scena rostogolirii pe trepte, deveni chiar Eisenstein („nu mi-am putut refuza plăcerea de a realiza «cu mîna mea» degringolada").

*

* *

Artistul recunoștea mai tîrziu că filmul acesta a devenit altceva decît își închipuise inițial. Tocmai de aceea este edificatoare urmărirea, în cîteva detalii, a drumului de creație a filmului [1]. Cercetînd cîteva documente ni se

[1] După părerea lui Krasovski, bun cunoscător al Arhivei Eisenstein de care se și îngrijește, drumul de la scenariul inițial la forma finită a filmului nu reiese suficient de clar din documente. Fondul Arhivei Eisenstein conține 3 066 unități cuprinzînd 15—18 000 de documente (cca 100 000 de foi). Printre acestea se află, alături de articolele publicate pînă acum, documente ca : scenariul regizoral, sub forma unor note disparate scrise de mîna lui Eisenstein, foile de montaj, jurnalul de filmare ținut de M. Strauch — inedit pe care Arhiva Centrală de Stat pentru Literatură și Artă din Moscova a avut bunăvoința să mi-l comunice, în microfilm — precum și numeroase alte documente, din păcate încă nepublicate. Din analizarea și confruntarea celor ce au putut fi cunoscute pînă acum putem însă, în cîteva detalii semnificative, să reconstituim, măcar într-o schiță, modul în care a fost realizat filmul.

dezvăluie mistere ale actului creator (care de fapt este diferit în cazul acesta de celelalte realizări ale lui Eisenstein).

Punctul de pornire — odată decisă limitarea filmului la episodul răscoalei de pe crucișător — au fost ultimele două pagini de la sfîrșitul părții a doua a scenariului inițial. Cadrele notate aici cu numerele 170—213 au devenit baza viitorului film. Foile de montaj, publicate cu cîțiva ani în urmă, nu au fost încă studiate cu suficientă seriozitate. Nu a fost, de pildă, precizat cu exactitate și cu serioasă argumentare momentul în care ele fuseseră redactate : înainte de filmare, în timpul filmării sau după aceea, înainte de montaj. Faptul este important pentru problema care ne interesează pe noi acum. După cîte mi-am putut da seama — confruntîndu-le și cu jurnalul inedit al lui Strauch care ținea evidența zilnică a cadrelor filmate — foile acestea de montaj au fost redactate înainte de filmare, pentru că :

1. conțin indicații de filmare : „Începutul 202 trebuie făcută o debarcare" sau „Doliul. 5. a se filma catargul din spate al lui Potemkin" etc ;

2. conțin variante ale aceleiași scene : „scară, Doliul" etc. ;

3. din textele ulterioare ale lui Eisenstein reiese aceeași ipoteză („Cei 12 apostoli") ;

4. filmul în forma finală nu corespunde cu cele cuprinse în foile de montaj (construcția dramatică severă a filmului nu există în această formă aici ; o serie de scene ca cea a Doliului, înălțarea steagului roșu și apropierea bărcilor etc. sînt altfel sau sumar și imperfect prevăzute în foile de montaj).

În același timp căutările continui din timpul redactării acestor foi — care, inițial bătute la mașină, conțin numeroase ștersături, adăugiri, modificări — dovedesc, cred, că cristalizarea în conștiința realizatorului s-a petrecut și pe parcurs (așa se explică probabil că unele din însemnări pot naște presupunerea că au fost făcute după filmare). În timp ce elemente esențiale, ca faimosul „pince-

nez" al doctorului, există în foile de montaj [1], deci au fost gîndite dinainte, altele vor apărea ulterior de-a dreptul în film (montajul căruciorului de pe scară etc.), după cum de la proiect pînă la film se conturează personajele (în proiect, în afara lui Vakulinciuk, celelalte personaje nu sînt individualizate, nu au nume sau sînt descrise cu caracteristici generale doar, uneori însă este notat și numele interpretului pentru un rol sau altul).

Toate aceste constatări, ca și numeroase altele pe care nu are rost să le detaliem aici, aruncă o lumină asupra felului în care a fost creat „Crucișătorul Potemkin". Din clipa sosirii lui Eisenstein la Odessa și pînă la finisarea filmului constatăm căutări neîntrerupte, desfășurate într-o febră a creației, o neliniște creatoare permanentă, care îl ducea la găsirea succesivă de noi soluții. „Crucișătorul Potemkin" a fost creat într-o stare de incandescență creatoare, cu o spontaneitate evidentă și cîteva exemple mai detaliate vor dovedi felul în care s-a petrecut această creație spontană.

Așadar, cum s-au născut cîteva din ideile cuprinse în film, cîteva din scenele-cheie ale filmului ?

Episodul cărnii putrede este modificat de Eisenstein, încă din proiect, față de scenariul inițial. Acum episodul este construit mai aproape de realitate, se bizuie pe amintirile lui Matușenko. Mai tîrziu acest caracter documentar se accentuează, replicile matrozilor și ale doctorului Smirnov din film sînt istoric autentice. Un alt exemplu de detaliu, privind o modificare adusă în timpul realizării, este cel în legătură cu o scenă devenită și ea celebră : în proiectul scris de Eisenstein preotul moare după ce cade pe scări ; în film însă el se preface numai a fi mort, deschizînd prudent un ochi pentru a surprinde situația din jur. (Scena capătă astfel o puternică notă satirică.)

Sau alt detaliu : celebrul montaj al leilor. Prin succesiunea a trei cadre cuprinzînd statui de lei în diferite

[1] Dar un fapt bizar : acesta nu apare în jurnalul lui Strauch ! Am de aceea convingerea că numai un foarte minuțios studiu analitic și comparativ al *tuturor* documentelor privitoare la „Potemkin" va clarifica și în detalii mecanismul exact al procesului de creație. Dar acest studiu depășește intențiile volumului de față și îmi propun să-l fac cu un alt prilej.

poziții, filmul dă impresia unei singure fiare care se ridică și pare a rage, într-un protest furios parcă, împotriva masacrului ; după aceasta urmează explozia care distruge portalul clădirii. Cum s-a născut acest montaj adeseori citat ca un exemplu clasic ? Într-o zi de repaus, Eisenstein și Tisse se duseră să se odihnească la Alupka. Scara care duce la palatul Akupkinski era străjuită de un șir de lei sculptați în marmură, în poziții diferite : unii culcați, alții trezindu-se, alții ridicîndu-se. Ideea filmării lor în succesiune se născu pe loc. Improvizația aceasta de geniu a avut de înfruntat îndărătnicia exasperantă a paznicului care nu permitea filmarea, așezîndu-se totdeauna ostentativ în cadru. Într-un joc de-a v-ați ascunselea, realizatorul și operatorul fugeau disperat de la o statuie la alta, încercînd să păcălească astfel paznicul și să filmeze statuia înainte ca acest cerber îndărătnic să fi reușit a se așeza în fața ei. Dar această improvizație, născută dintr-o plimbare întîmplătoare, se bizuie totuși pe o idee sigur anterioară cuprinsă în foile de montaj : aici în patru cadre era prevăzută filmarea carului panterei de la teatru. În forma pe care o cunoaștem din film însă, ideea este alta, inedită, și a devenit o creație a cărei apologie au făcut-o toți istoricii cinematografiei.

Să ne oprim mai departe la trei secvențe esențiale ale filmului pe care, urmărindu-le în cursul realizării lor, le vom găsi semnificative pentru metoda de creație a lui Eisenstein : secvența prelatei, cea a scărilor și în sfîrșit cea a ceței.

Într-una din lecțiile sale ținute la Institut, Eisenstein vorbea despre formulele metaforice, expresii verbale ale metaforei care pot uneori oferi cheia rezolvării regizorale în privința imaginii și a punerii în scenă. Ideea prelatei s-a născut astfel, materializînd în imagine o frază aruncată de unul din participanții la răscoală : „liniștea atîrna în aer". Întîmplarea nu era cunoscută de Eisenstein din istorie, ci fusese inventată ad-hoc de realizatorul care, ghidat de simțul adevărului, putea compune liber, putea improviza pe marginea temei istorice, strict documentare. Și avea apoi să invoce încîntat ideea lui Goethe, folosită și de el în creația sa : contrariul realității, în favoarea verosimilului. Cînd lui Eisenstein îi veni ideea de a-i aco-

peri cu o prelată pe matrozii ce urmau să fie executaţi, consilierul naval al filmului se luă cu mîinile de cap : — „Ne vom face de rîs ! Aşa ceva nu se făcea niciodată ! Prelata se folosea, dar pusă sub picioarele condamnaţilor, pentru ca sîngele lor să nu păteze puntea la execuţie. Şi dumneata vrei să-i acoperi pe marinari cu ea ! Se va rîde de noi !“ Enervat, urmărindu-şi propriul adevăr, Eisenstein răspunse tăios : — „Dacă vor rîde — o vom merita, pentru că asta va însemna numai că nu am reuşit să facem bine scena !“ Scena a devenit însă atît de autentică, încît dădu naştere, după premiera filmului, la un penibil şi totodată ridicol accident : un fost participant la răscoala de pe vas, într-o reclamaţie confuză, ceru pentru sine o parte din drepturile de autor, susţinînd că el fusese prezent atunci la execuţie, pe punte, şi de aceea i se cuvine o parte din onorariu. Cazul ajunse la tribunal şi juriştii fură impresionaţi, ca de un argument hotărîtor, de afirmaţia nedreptăţitului care susţinea că s-ar fi aflat chiar sub prelată. Atunci îşi aduse aminte Eisenstein că întreaga scenă fusese inventată de el. Împotriva adevărului, de dragul verosimilului ! Şi procesul se casă. [1] (Faptele se repetă şi altminteri : Eisenstein primi şi o scrisoare de mulţumire pentru film din partea unui răsculat care afirma că şi el *a fost* sub prelată, iar regizorul, impresionat de rîndurile calde, nu se îndură să semnaleze corespondentului său defecţiunea de memorie ; îl amuză faptul că impresia creată de invenţia sa dramatică era mai tare şi anula memoria unui martor autentic al întîmplării.

Invenţia aceasta a unui fapt istoric, care, deşi nu s-a petrecut aievea, are autenticitate prin generalizarea pe care o conţine, o reîntîlnim şi în cazul scenei masacrului de pe scară. După cum mărturisea realizatorul, scena absorbea în ea atît măcelul de la Baku, cît şi represiunea din 9 ianuarie şi incendierea sălbatică a Teatrului din Tomsk

[1] Rostovţev, într-o monografie despre „Crucişătorul Potemkin“, afirmă existenţa unor mărturii ale participanţilor la răscoală din care rezultă că scena cu prelata fusese reală. E greu de descifrat aici adevărul, totuşi nu putem şi nu avem nici un motiv să-l bănuim pe Eisenstein de mitomanie şi de aceea acordăm tot creditul relatării sale.

în timpul unui miting. Privită din acest punct de vedere, secvenţa masacrului de pe scările Odessei este şi mai interesantă pentru istoricul agitat al creaţiei ei.

Secvenţa scării — inexistentă ca atare, în forma ei definitivă, în nici unul din scenariile preliminare — s-a născut în trei etape. Prima este cea a memoriei afective. Am amintit într-un capitol precedent cum impresii puternice din copilărie şi tinereţe stau la baza încărcăturii emotive a acestei scene. La această memorie emoţională se mai adaugă un fapt mărunt : cercetînd, pentru documentare, materialul legat de revoluţie, Eisenstein vede la Biblioteca Lenin un număr din anul 1905 al revistei franceze „L'Illustration“, cu o gravură reprezentînd scara din Odessa : un călăreţ învăluit în fum loveşte pe cineva cu sabia. Impresia pe care o produce asupra regizorului este atît de puternică, încît se pare că imediat după sosirea sa la Odessa, îndată după ce-şi lasă bagajele la hotel, Eisenstein aleargă să caute acele scări pe care le străbate de numeroase ori, explorîndu-le, urcînd şi coborînd cele 120 de trepte. Scena s-a născut, în prima ei formă, în clipa contactului direct cu decorul real. Eisenstein are uriaşul dar de a şti să asculte, să surprindă sugestiile neaşteptate ale decorului, de a nu neglija detaliile care vor putea mai tîrziu, la montaj, deveni elementele esenţiale în construirea unei atmosfere, în crearea unei emoţii [1]. Ideea de bază a scenei i-a sugerat-o „căderea“ scării. „Fuga în panică a mulţimii, rostogolirea ei pe scară nu este altceva decît expresia în imagini a întîlnirii mele cu scara.“ Scena este scrisă de Eisenstein, după cum relatează M. Strauch, în trei zile (şi va fi filmată — prima scenă dintre toate — în şapte zile). Dar aceasta este numai prima formă. Foile de montaj cuprind secvenţa scării altminteri decît o întîl-

[1] Un caz similar, dar cu un efect total diferit, reiese din cazul acelui desen — care mi-a fost semnalat de Jay Leyda — publicat tot în „L'Illustration“ (15 iulie 1905, pp. 40—41) cu legenda : „Corpul marinarului Omelciuk expus la 23 iunie pe noul dig al Odessei“. Ştiind că Eisenstein a consultat această revistă, nu mai pare bizară similitudinea dintre desen şi propria sa mizanscenă a scenei (mitingul de lîngă cadavrul lui Vakulinciuk). Aci se pare că influenţa a fost directă.

nim în film. Pentru că soluţia artistică a căruciorului care se rostogoleşte pe scări nu o găsim încă în această fază a elaborării filmului [1], ea născîndu-se într-o a treia etapă, la masa de montaj. („Materialul filmat — nota mai tîrziu Eisenstein — este în momentul montajului probabil mai înţelept decît scriitorul şi regizorul.") În acest fel, tumultuos şi neprevăzut, s-a născut secvenţa masacrului de pe scări. Şi, anticipînd, să cităm aici analiza făcută ulterior de Eisenstein, din care reiese în ce măsură inspiraţia sa artistică, spontană şi surprinzătoare prin imprevizibilul ei, biciuită tot timpul de graba cu care trebuia turnat filmul, a dat naştere unei secvenţe de o uimitoare logică şi construcţie strînsă, ca şi cum totul ar fi fost în linişte şi pedant calculat în prealabil :

„Să analizăm mai îndeaproape construcţia reprezentării evenimentelor de pe scară. / Să urmărim caracteristicile structurale şi de compoziţie, după ce vom aminti încă o dată că oamenii şi masele sînt într-o stare de frenezie. / Prima caracteristică pe care o surprindem : mişcarea. / În primul rînd prim-planuri ale oamenilor care aleargă haotic. / După aceea : aceiaşi oameni care aleargă, dar în plan-întreg. / Apoi haosul mişcării se transformă în mişcarea picioarelor de soldaţi care coboară ritmic. / Creşterea tempo-ului. Accelerarea ritmului. / Şi mişcarea accelerată în jos se preface subit într-o mişcare inversă — în sus : mişcarea ameţitoare în jos a mulţimii se preface în mişcarea lent-solemnă în sus a mamei singuratice care-şi poartă copilul mort. / Deci : Mulţime. Mişcare ameţitoare. În jos. / Şi deodată : / O siluetă solitară. Mişcare solemnă. În sus. / Dar numai pentru o clipă. Această mişcare în sus se transformă printr-un salt, din nou, într-o mişcare în jos. / Accelerarea ritmului. Creşterea tempo-ului. Tempo-ul fugii mulţimii trece în categoria următoare a vitezei, prin căruciorul de copil care se rostogoleşte repede. Căruciorul continuă ideea rostogolirii în jos, o aruncă într-o altă dimensiune — din rostogolirea înfăţişată metaforic, în cea reală, fizică. Aceasta înseamnă transformarea în salt nu

[1] Căruciorul a fost probabil filmat de la început — deşi în chip ciudat nu este semnalat în jurnalul lui Strauch — dar, evident, nu în scopul în care s-a folosit ulterior la montaj.

numai a tempo-ului, ci şi saltul de la metaforic la fizic, ceea ce transformă ideea însăşi a rostogolirii. Prim-planurile se transformă în planuri generale. Mişcare haotică a mulţimii, în cea ritmică a soldaţilor... Mişcare în jos, în mişcare în sus... Saltul este gradat : din dimensiune în dimensiune. Salt dintr-o calitate într-alta. Pînă cînd nu numai un singur episod (căruciorul), ci metoda de zugrăvire în întregimea ei se transformă prin salt. Descrierea, de la tipul narativ al imaginilor prezentînd leii care rag (se ridică), se transformă într-o structură de imagini. Proza ritmată vizuală se transformă prin salt, într-o anumită măsură, în limbaj poetic vizual." Aceste salturi, constată Einsenstein, sînt datorate unor „cezuri". Cezuri prezente tot timpul în film, conform legii secţiunii de aur. „Nu degeaba am spus mai sus că cezura, care împarte în două fiecare scenă în parte şi filmul în întregime, se află aproximativ la mijloc. Aproximativ, pentru că de fapt proporţia celor două părţi este 2 : 3 sau, dacă vrem să simplificăm, este apropiată de proporţia secţiunii de aur." Mai mult decît atît, în minuţioase analize şi calcule, Eisenstein constată că sînt respectate şi acele 18 zecimi care dau proporţie de 6,18, deci proporţia exactă a secţiunii de aur.

Este ameţitoare această exactitate, această construcţie minuţioasă şi perfectă pînă în detaliile ei, mai cu seamă cînd cunoaştem modul în care ea s-a născut, improvizaţia, spontaneitatea care au caracterizat creaţia ei.

Să încheiem înşirarea exemplelor, socotindu-le edificatoare, adăugînd doar rezolvarea secvenţei ceţei : mitingul de doliu la moartea lui Vakulinciuk era construit altminteri decît îl cunoaştem din film, cînd un accident meteorologic modifică planurile realizatorului şi deveni punctul de plecare al unei alte valoroase soluţii artistice. Într-o zi ceaţa învăluia întreg portul. Echipele care lucrau în acea vreme la Odessa declarară că pe o asemenea vreme nu se poate filma şi rămaseră la hotel să joace domino. Eisenstein şi Tisse închiriară o barcă şi, în ciuda inepţiei aparente susţinute de specialişti — „Sînteţi nebuni !" le spuse un operator — filmară portul în ceaţă. Rezultatul fu uimitor şi secvenţa aceasta căpătă o pondere importantă, valorificînd, la montaj, întregul episod al doliului, ceaţa devenind parcă un linţoliu uriaş, care încărca emotiv scena întreagă.

*
* *

În timpul filmărilor, povestește Alexandrov, Eisenstein a fost chemat la Moscova de M. Kalinin, președintele U.R.S.S. Luă cu el părți realizate din film. Găsindu-se în capitală, se duse la generalul Frunze, comandantul Armatei Roșii, pentru a-l ruga să-i pună la dispoziție flota Mării Negre în vederea unei filmări. Obținu autorizația și, întors la Odessa, organiză filmarea scenei în care flota se întîlnește cu crucișătorul Potemkin și trage salve de tun în onoarea lui. Se făceau tocmai pregătirile pentru filmare, Tisse își instala aparatul pe turela crucișătorului, cînd cîțiva ofițeri sosiți pe bord îl întrebară pe regizor cum va proceda pentru a declanșa concomitent salvele de tun. „O, foarte simplu, răspunse Eisenstein, îmi voi scoate batista din buzunar și o voi flutura de trei ori." Și le arătă gestul. Observat prin binoclurile marinarilor, gestul fu socotit comanda așteptată și salvele porniră. Dar desigur inutil : vasele erau încă prea departe, Tisse nu apucă să-și mînuiască aparatul... După acest incident, Eisenstein nu mai îndrăzni să ceară repetarea operației. Alexandrov notează că din această cauză episodul prevăzut nici nu a putut intra în film.

Întîmplarea era totuși o excepție, pentru că Eisenstein se dovedea un abil organizator al filmărilor celor mai complicate. De pildă, cele din scena scării. O mie de oameni alergau pe trepte. Se repeta scena. Prima dată a mers bine. A doua oară, însă, oamenii se mișcau mai greoi. A treia oară mișcarea era de-a dreptul leneșă. Realizatorul își aduse aminte de o metodă napoleoniană : împăratul obișnuia să-și uimească soldații chemîndu-i pe nume, cunoscînd chiar și numele celor din familia lor. De pe înălțimea practicabilului, Eisenstein strigă atunci printr-o pîlnie : „Tovarășe Prohorenko, nu s-ar putea mai vioi ?" Mulțimea înmărmuri, descoperind că de acolo, de departe, regizorul îl recunoaște pe fiecare în parte, îl poate urmări. La reluare, scena reuși. Dar Eisenstein nu făcuse decît să rostească primul nume care-i trecuse prin minte.

Înainte de terminarea filmărilor, Eisenstein plecă la Moscova pentru a începe montajul și a face filmările de

FOTOGRAFII DE LUCRU

(1 - 5)



1.



2.



3.



4.

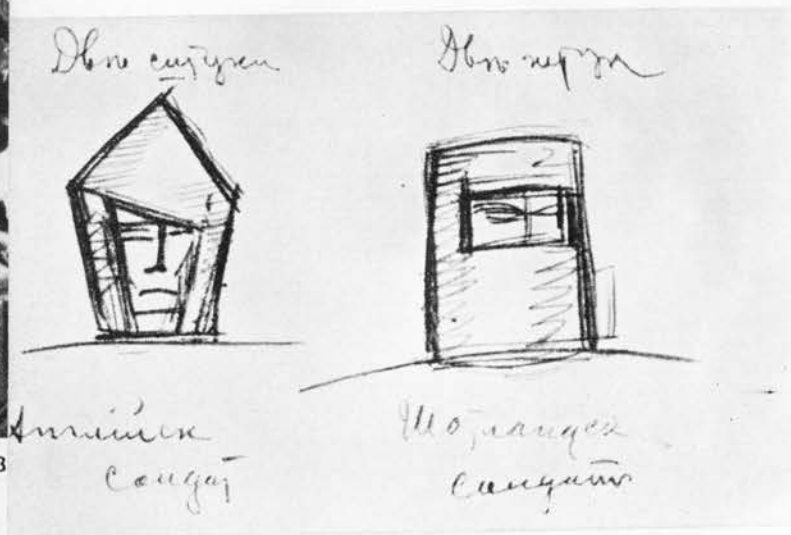


5.



«Încrucișării ramurei albe de liliac (din copilărie *n.n.*) cu descrierea plastică din povestirea de groază a lui Edgar Poe, îi datorez în fond compozițiile mele de prim-plan cele mai puternice, de cel mai mare efect. Sînt craniul și călugării... din filmul meu «Sărbătoarea morții în Mexic».

„DIN FILON ÎN FILON A CĂLĂTORIT LA MINE ACEASTĂ IMAGINE... ȘI EA A DEVENIT ÎN OCHII MEI SIMBOLUL FATALITĂȚII" (1 - 7)

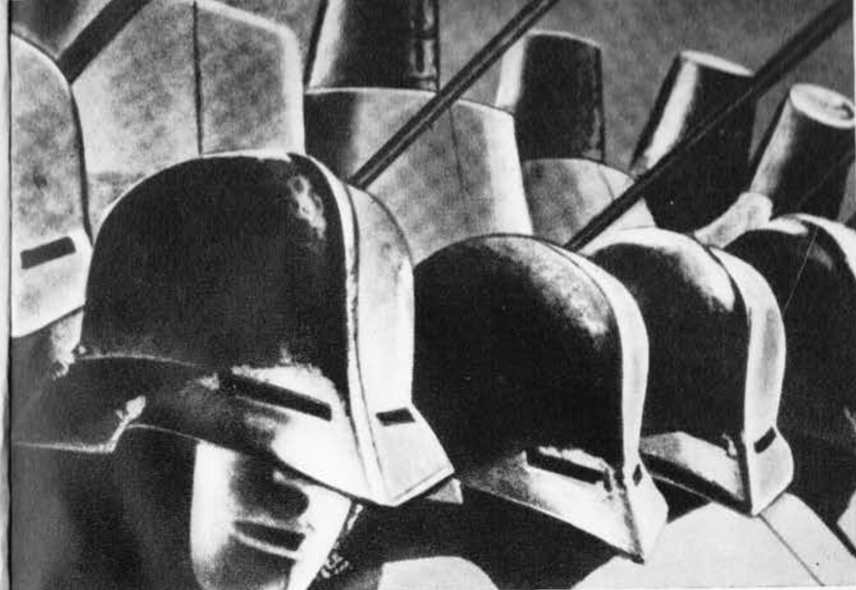


1 și 2

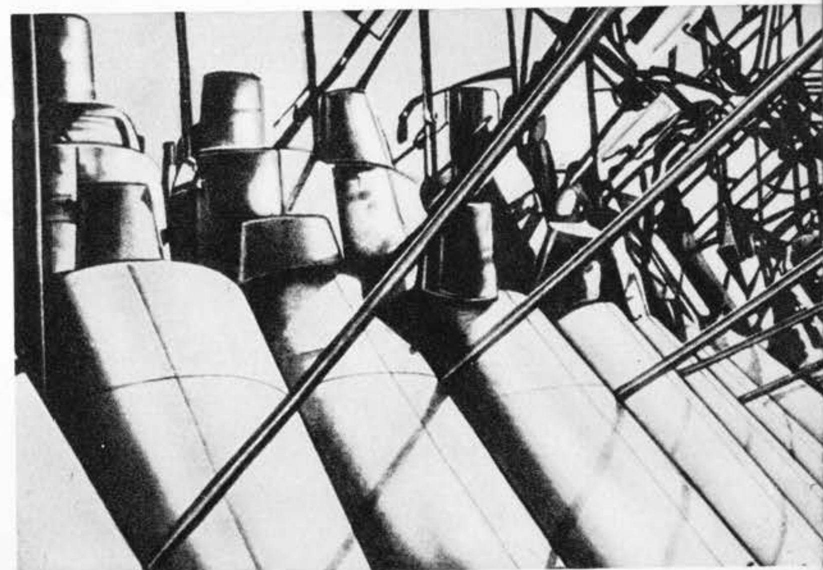
Schițe pentru un proiect teatral din tinerețe

«Potemkin» 3.

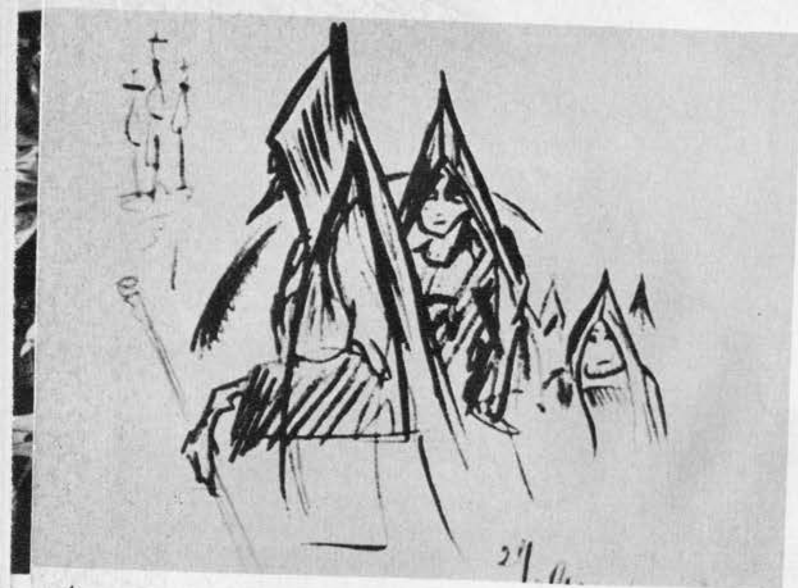




4. «Nevski»



5.



6.

«Ivan»

7.



completare. Alexandrov, Antonov și Gomorov rămaseră la Odessa pentru a mai filma, conform indicațiilor regizorului, cîteva cadre restante.

Filmările de completare cuprindeau cadre irealizabile în condițiile cunoscute de pe crucișătorul „Cei 12 Apostoli". Ele s-au făcut într-un decor rudimentar, instalat într-un studio ridicol de mic, iar cadrele reprezentînd crucișătorul au fost realizate în bazinul Sandunovski, pe apa căruia plutea macheta vasului.

Montajul a durat două săptămîni, își amintește realizatorul (21 de zile împreună cu filmările de completare, după mărturiile Esfirei Șub, și 12 zile, după Alexandrov). În această perioadă Eisenstein nu părăsi cabina de montaj. El își montă singur filmul. O asistentă îl ajuta. Recunoscător, Eisenstein îi dărui la sfîrșit o fotografie cu inscripția : „În amintirea acelor nopți petrecute împreună". Peste șase luni, Eisenstein, ajuns celebru, a fost nevoit să-și reîntîlnească asistenta la un proces : însărcinată, ea îl dăduse în judecată pe regizor pentru a-l sili la recunoașterea paternității, invocînd ca „probă" fotografia dedicată. Spre norocul lui Eisenstein, impostoarea pierdu procesul.

Montajul, deși desfășurat într-un ritm amețitor, a constituit nu numai momentul finisării filmului, ci, mai cu seamă, momentul în care s-a născut și cristalizat compoziția riguroasă a operei cinematografice. Ritm amețitor, căci filmul trebuia să fie gata pînă la 21 decembrie, data fixată pentru adunarea solemnă comemorativă de la Teatrul Mare. În timpul montajului, Eisenstein căuta neîntrerupt noi și noi soluții. Chiar și finalul avea trei variante posibile, trei încercări de a trece acțiunea de pe ecran — crucișătorul care se îndreaptă spre spectatori — într-una reală. Într-una din variante ecranul ar fi fost sfîșiat pentru ca în spatele lui să poată apărea o machetă mare, reală, a crucișătorului. Într-alta, Eisenstein voia să prezinte pe scenă, în locul crucișătorului, un grup masiv simbolic, de cavaleriști ai lui Budionîi. În sfîrșit, ultima variantă consta în apariția în spatele ecranului sfîșiat a prezidiului adunării solemne.

Deși timpul era foarte scurt, Eisenstein hotărî folosirea unui procedeu de o extremă migală. Era vorba de scena în care se ridica pe catargul crucișătorului răsculat steagul

roșu. Steagul nu putea fi roșu în realitate, căci ar fi apărut negru pe pelicula folosită în acea vreme. Se filmă un steag alb și Eisenstein, Tisse și Alexandrov colorară cu pensula, direct pe peliculă, minusculul steag. O sută și opt fotograme au fost astfel colorate.

Studioul organiză și o vizionare cu un prim montaj al filmului. Au fost invitați scriitori, ziariști, conducători ai marinei militare. Era de față și Lunacearski. Eisenstein îi saluta pe rînd pe oaspeți și le mulțumea că au venit. In timpul proiecției domni o liniște emoționantă. Cînd se aprinse lumina, tăcerea nu fu întreruptă de aplauzele obișnuite. Spectatorii ședeau pe scaune muți de emoție și nemișcați. Deodată, Lunacearski se urcă sprinten pe un scaun și începu o cuvîntare entuziasmată : „Am fost martorii unui eveniment cultural istoric. S-a născut o nouă artă. Începînd de azi, arta filmului, o artă într-adevăr de mare viitor..." Vorbi scurt, dar foarte frumos. Abia atunci porniră aplauzele. Apoi vorbiră și alții. Unii socoteau că cele văzute nu reprezentau o operă artistică, ci doar materialul didactic ilustrativ pentru un referat despre Revoluția din 1905. În genere însă vizionarea a însemnat un mare succes. Eisenstein asculta cele ce se vorbeau, dar se uita des la ceas. Deodată se duse la scriitorul Boris Gorbatov și-i șopti la ureche :

— Bora, eu ar trebui să mă duc să-mi iau chenzina și mă tem că pînă scap de aici au să închidă casieria. Te rog din suflet, îți scriu o delegație, du-te în locul meu.

— S-a făcut ! Așa-i că ești fericit ?

— Sînt foarte fericit, dar n-am nici măcar o copeică. Îți scriu o delegație și te rog foarte mult : nu te lăsa dus de nas.

În ciuda grabei, filmul nu era încă gata în ziua de 21 decembrie. Eisenstein mai monta încă ultimele bobine cînd la Teatrul Mare prezentarea „Crucișătorului Potemkin" începuse. Bobinele, pe măsură ce se finisau, erau duse cu motocicleta lui Alexandrov. Dar și acum, în aceste condiții, căutările continuau. Întîlnirea cu escadra este compusă din bucăți de peliculă foarte scurte. Eisenstein încercă, pe rînd, cîteva variante de montaj. Pentru a nu pierde vremea, în aceste încercări nu lipea pelicula cu clasica acetonă, ci cu propria-i salivă. O variantă după alta

este desfăcută. Abia după ce le definitivează, le predă asistenților pentru a fi lipite. Dar, ajuns la ultima bobină, în grabă, uită să o mai dea. Zecile de bucăți de peliculă, lipite cu salivă doar, sînt introduse în cutie și Eisenstein se urcă cu ea în motocicleta lui Alexandrov. Gonesc cu disperare. În Piața Roșie motocicleta se poticnește. O pană. Cei doi aleargă jumătate de kilometru pînă la Balșoi. Ajung la timp. Pe vremea aceea între fiecare bobină se făcea pauză, se aprindea lumina în sală... Ultima pauză a durat 20 de minute. În sfîrșit, bobina e încărcată și proiecția ultimei părți a filmului începe. Eisenstein nu intră în sală. Nu are răbdare. Se plimbă agitat prin coridoare. Sînt goale. Probabil că și paznicii au intrat în sală. Aude succesiunea de aplauze. Furtunoase. Ca niște explozii. Ghidîndu-se după ele, urmărește în gînd derularea filmului. Și deodată îl inundă o transpirație rece. Își amintește că secvența care urmează acum în proiecție este cea pe care a uitat să o lipească. Îl cuprinde groaza. Filmul se va rupe, bucățile de peliculă se vor împrăștia. Totul se va termina îngrozitor în această sală solemnă, care găzduiește pentru prima oară un spectacol cinematografic. Cuprins de o cumplită disperare, aleargă fără rost prin coridoare. Dar se întîmplă o minune. Filmul se termină cu bine (ulterior, la masa de montaj, va mai privi o dată îngrozit bucățelele de peliculă pe care nimic nu le mai ținea lipite). Ovații. Eisenstein este stăruitor chemat pe scenă. Apare împreună cu Tisse și Alexandrov. Publicul se ridică în picioare, orchestra se ridică și ea și bate cu arcușurile în instrumente. Un triumf.

Filmul a fost prezentat publicului la 18 ianuarie 1926. La premieră, cinematograful era decorat cu fast, plasatorii și chiar membri ai echipei erau îmbrăcați în uniformă de amirali. Eisenstein ținu la început un discurs.

Soarta lui „Potemkin" în propria sa patrie a fost oarecum bizară. Unii istorici sau martori contemporani au încercat mai tîrziu îndulcirea unui adevăr amar despre care însă vorbesc documentele. Este drept că filmului i se făcu acea cinste de a fi prezentat la adunarea festivă de la Teatrul Mare. Dar ulterior critica a atacat puternic filmul. Au fost reluate atacurile de pe vremea „Grevei", o recenzie afirmînd de pildă că filmul este „o prezentare săracă

a subiectului". (Polemica în legătură cu „Potemkin" a continuat ani în șir și astfel, în 1933, M. Kolotozov și S. Bartenev au afirmat insinuant că scenariul filmului a fost scris de fapt de istorie, deoarece zugrăvea numai evenimente autentice.) Tuturor afirmațiilor trandafirii ulterioare le putem contrapune un fapt : Maiakovski, într-o discuție din 1927, a combătut cu vehemență conducerea Sovkino, afirmînd că „Crucișătorul Potemkin" a fost lansat după o primă vizionare pe ecranele de categoria a II-a și, numai după ce presa germană a bătut toba în jurul lui, a fost trecut la cinematografele de premieră [1]. Criticii susțineau că „Potemkin" este mult prea dificil pentru priceperea publicului și mai ales a țăranilor. Drept urmare, în martie 1926 s-a organizat o vizionare la „Casa țăranilor", unde însă filmul a fost apreciat ca fiind mai mult decît clar și s-a recomandat prezentarea sa la sate. Au fost duse de altfel numeroase discuții pe marginea filmului. Numai în luna ianuarie 1926 au avut loc cel puțin patru asemenea vizionări și discuții în medii variate : de la A.R.K. pînă la Clubul Kuhmisterov, cu delegații congresului muncitorilor din industria alimentară etc.

„A doua zi m-am trezit celebru", își amintea Eisenstein. Celebru însă pentru un film care pe lîngă gloria ce i-a adus-o, a contribuit într-un fel și la tragedia lui de mai tîrziu. Căci de cîte ori va fi atacat de răuvoitori și de invidioșii care i-au otrăvit viața, atacurile vor invoca totdeauna același „Crucișător Potemkin", a cărui glorie nu poate fi discutată ; pe baza lui va fi atacat, pe baza lui se va încerca înmormîntarea sa de viu într-un Muzeu-Eisenstein.

3 *„Imaginile se modelau în mine..."*

S-a scris enorm de mult despre acest film socotit și astăzi, în cvasiunanimitate, cea mai frumoasă operă cinematografică din lume și cea mai apropiată de perfecțiune. Disecția analitică nu ne va preocupa în această biografie.

[1] La început, își amintește Lunacearski, filmul a rulat cu sala pe jumătate goală.

Vom căuta însă sursele biografice, ca să spunem așa, ale acestei perfecțiuni.

Eisenstein și-a analizat în repetate rînduri, în amănunțime, filmul. Căutînd o autodefinire în scrierile sale aflăm că îl socoate în tradiția romanticilor, dar în același timp profund, organic realist ; adică realist prin crearea unei emoții autentice „nu atît prin lucrurile zugrăvite, cît prin ceea ce această zugrăvire suscită". Fapt posibil, deoarece „Potemkin" „apare ca o cronică a evenimentelor și acționează ca o dramă", pe de o parte, iar pe de alta „unitatea organică a compoziției și patosul" sînt „cele două caracteristici cele mai marcante" ale filmului. „Potemkin" izbutea — ceea ce după părerea creatorului doar în cinematografie este posibil — să zugrăvească evenimentele *simultan : epic*, prin relevarea conținutului lor, *dramatic*, prin tratarea subiectului, și *liric*, pînă la acel grad de perfecție din care răsună și cea mai delicată nuanță a experienței pe care autorul o are în legătură cu tema. Tocmai folosind asemenea mijloace a putut crea Eisenstein secvența scării, care în progresia ei compozițională „se comportă ca o ființă umană într-o stare de extaz" (după cum galopul cavalerilor nemți din „Nevski" va fi „prin subiect — ritmul copitelor ; prin structură — ritmul unei inimi în așteptare înfrigurată"). Dacă adăugăm la toate acestea aserțiunea lui Paul Valéry, după care „lirismul este dezvoltarea unei exclamații", atunci ne vom fi apropiat mult de înțelegerea a ceea ce înseamnă „Crucișătorul Potemkin".

Dar în afara valorii, să zicem intrinsece, filmul are o anume însemnătate în *evoluția* creației lui Eisenstein. Acest aspect al lucrurilor a fost de obicei neglijat, ori tocmai aci este punctul de pornire al biografului. Pentru că ne interesează acum nu atît „Potemkin" în sine, cît ceea ce el înseamnă în biografia creatoare a artistului. Și atunci constatăm existența unor corelații în două sensuri : unul ascendent, „Potemkin" fiind rezultatul unor anume conjuncturi biografice anterioare, în timp ce într-un alt sens, „Potemkin" rămîne doar începutul unei curbe care urmează și mai departe, cu severitate logică, linia de creație a lui Eisenstein. „Dacă tropotul atacului de cavalerie în «Nevski» creștea direct din mărșăluirea soldaților de pe treptele Odessei, nu-i mai puțin adevărat că multe din cele ce s-au

înfăptuit «sonor-vizual» în «Ivan cel Groaznic» nu continuă atît cele realizate în «Nevski», cît dezvoltă cele marcate pe vremea «Crucișătorului» și, folosind sunetul, le duce la o desăvîrșire principială."

„Potemkin" este continuarea firească a creației de pînă atunci a realizatorului. În primul rînd este vorba de excentricitatea operei sale teatrale. V. Skovski, care constatase primul adevărul acestui aparent paradox, adăuga însă ironic : „Dacă s-ar comanda un Pușkin de la un crescător de oameni, acesta probabil nu ar spune : comandați bunicul din Abisinia". Dar este un fapt, l-am mai amintit, că patosul cinematografic al lui Eisenstein este construit după același mecanism descoperit și folosit de el pentru atracțiile sale excentrice : „Metoda salturilor, cu care în condițiile simultaneității statice obținem un efect comic, dă naștere la patos în cazul unui proces dinamic". „Greva" nu fusese decît o experimentare a noului limbaj. „Potemkin" duce toate acestea la perfecțiune într-o capodoperă. Caracterul revoluționar al lui „Potemkin" — în sensul revoluționării mijloacelor de expresie — constă înainte de toate în descoperirea și desăvîrșirea unui limbaj cinematografic, care stă la baza întregii evoluții a cinematografiei de atunci și pînă în zilele noastre.

Din procedeu tehnic, din mijloc de obținere a unor efecte, montajul devine la Eisenstein un limbaj [1]. Eisenstein descoperă că gîndirea în montaj nu poate fi separată de gîndirea în general, în ansamblul ei. Se repetă aici, cum constata, un fenomen din istoria limbii : oamenii își exprimau la început gîndurile nu în fraze, ci în cîte un singur cuvînt. Dar aceste cuvinte reprezentau, în fapt, forme primare ale frazei. Echivalînd cuvîntul cu imaginea și fraza cu fraza de montaj, descoperim aceeași evoluție : de la stadiul primar al frazelor-cuvînt (planurile lungi, nedecupate) constatăm o divizare, o pulverizare a lor (prin decupaj), născîndu-se astfel fraze compuse din cuvinte (imagini) independente. O altă exprimare plastică a noutății artistice descoperite de Eisenstein o găsim în exemplul

[1] Evident că folosim termenul „tehnică" nu în sensul industrial, ci în cel autentic, derivînd de la grecescul „tehne", adică artă, și semnificînd procedeele unei arte.

pe care-l invocă privitor la limbajul primitiv al boșimanilor. Fraza simplă „boșimanul a fost întîi bine primit de omul alb cu scopul de a-l pune să-i păzească oile" este exprimată în limba boșimană cam în această suită de imagini asintactice : „boșimanul-merge-acolo, aleargă-spre-omul-alb, omul alb-dă-tutun, boșimanul-fumează, umple-sacul-tutun, omul alb-dă-carne-boșimanului, boșimanul-mănîncă-carne, se ridică-merge-acasă, merge-bucuros, merge-se așază, păzește-oile-omului alb..." Acesta este, în în fond, un decupaj cinematografic conținînd transpunerea unei noțiuni — cuprinse în fraza sintactică inițială — în acțiuni concrete defalcate. Noțiunea „a fugi de la el " se traduce în limbaj boșiman prin „boșimanul-fuge-departe-de la omul alb" și „omul alb-fuge-după-boșiman". Adică, remarcă Eisenstein, descrierea a două planuri cinematografice dintr-un film de urmărire american.

Spre deosebire de această formă primară, Eisenstein găsește modalitatea unui limbaj cinematografic, în sensul posibilității exprimării unei noțiuni, a unui gînd. Masacrul de pe scările Odessei este urmat de tunul crucișătorului, apoi de cei trei lei care rag revoltați și, în sfîrșit, explozia portalului marcînd răspunsul marinarilor. În această suită se exprimă, prin intermediul montajului, nu atît un *fapt*, cît *ideea* revoltei împotriva masacrului. Eisenstein a dovedit că se poate „realiza o suită de imagini astfel încît să provoace o mișcare afectivă (masacrul urmat de revolta leilor — n.n.), care, la rîndul ei, să dea naștere unor idei (explozia de mînie a marinarilor, hotărîrea lor de intervenție, de revoltă — n.n.). Mișcarea trece de la imagine la sentiment și de la sentiment la teză". În acest sens a descoperit Eisenstein un limbaj specific cinematografic.

Analiza amănunțită a acestui limbaj a fost deseori întreprinsă, și nu o dată, de artistul însuși. Ne vom opri, pe scurt, asupra cîtorva elemente doar, asupra celor mai importante. Eisenstein descoperi natura intimă a montajului său, afirmînd că „montajul este o idee care se naște din *ciocnirea* a două cadre independente, cadre chiar opuse unul celuilalt : un principiu «dramatic»". Ideea acesta a montajului-coliziune este esențială pentru înțelegerea operei sale. Dacă vrem să comparăm montajul cu ceva,

spunea el, atunci trebuie să asemuim suita de piese de montaj cu seria de explozii dintr-un motor cu combustie internă, care duce înainte mașina. Căci dinamica montajului servește la ducerea înainte a filmului. Ciocnirea există în concepția eisensteiniană asupra montajului atît în interiorul fiecărui cadru, cît și între două cadre alternate. Alternarea a două cadre, în coliziune, este acea construcție de montaj „de șoc" devenită celebră în lume : „Russian cutting", „Russischer Schnitt", adică tăietură de montaj rusească. Această idee a lui Eisenstein are o sursă biografică detectată. Trebuie iarăși precizat că toate aceste explicații biografice nu sînt *singurele* cauze ale nașterii ideii. Ea s-ar fi putut naște și altminteri, din alte experiențe, după cum aceeași experiență de viață a lui Eisenstein, petrecută cu un alt ins, nu trebuia să ducă, ea singură, în mod necesar, la apariția acestor idei și soluții artistice. Dacă s-ar comanda un Pușkin de la un crescător... Dar dacă vrem să descifrăm evoluția gîndirii artistice a lui Eisenstein, geneza ei, atunci cunoașterea *acestei* biografii este esențială. O experiență timpurie, din perioada cînd urma școala de ofițeri de geniu, și anume studiul disciplinei „Minarea", stă la baza ei. „Explozia" în artă, mai cu seamă cînd este vorba de o explozie de sentimente, deci una patetică, este construită după aceeași formulă ca și în domeniul explozivilor. Evident că sînt deosebite mijloacele, dar mecanismul rămîne identic. În ambele cazuri sînt trei faze precise. În cazul minelor : crește tensiunea, explodează învelișul de retenție, suflul împrăștie schijele. În film : crește tensiunea, urmează explozia patetică care se transformă într-un alt torent de sentimente. La mine explozia nu este posibilă fără existența detonatorului. În film rolul detonatorului îl are cîte o secvență de „accentuare" — de care „Potemkin" abundă — care creionează explozia, intercalată între momentul creșterii tensiunii și secvența următoare. De pildă : la începutul secvenței scărilor este intercalat un insert, cuvîntul DEODATĂ, urmat de succesiunea a trei cadre diferite cuprinzînd prim-planul aceluiași cap : montajul acesta este „declanșator" în sensul că „sfîșie" liniștea producînd, în filmul mut, senzația unei salve de pușcă. Sau : între tensiunea doliului de pe țărm și explozia mîniei marinarilor de pe crucișător există un

accent dinamic care joacă acest rol : este imaginea unui flăcău, care într-un paroxism de furie își sfîșie cămașa. Acest „detonator" este intercalat între imaginea studentului cuprins de mînie și pumnii strînși de furie care se ridică în aer ; acum mînia poporului adunat pe chei explodează în furia de revoltă a marinarilor de pe puntea crucișătorului și în acest moment se ridică steagul roșu pe „Potemkin". Școala politehnică s-a transformat așadar într-o școală a regiei, o experiență concretă dintr-o perioadă anterioară a vieții artistului, cristalizîndu-se acum într-o descoperire artistică (spontană, găsită în practica creației, la masa de montaj). Aceasta este formula de montaj „vizibilă", „descoperită".

„Potemkin" însă conținea și o altă găsire artistică, anume construcția de montaj „contopită", cum o numea creatorul ei, montajul cu soluții de contrapunct. Întreaga secvență a „ceței" este construită astfel și de aici se trage și ideea artistică, mai tîrzie, a montajului sonor-vizual creat de Eisenstein în „Nevski" și „Ivan". Secvența „ceței" este o construcție polifonică de montaj, o compoziție în contrapunct bazată pe trei elemente : ceață, apă, siluetele obiectelor. Nu vom analiza acum secvența, ci vom căuta sursele emotive ale preocupării artistului pentru construcția polifonică, vom încerca să aflăm cînd și unde s-a născut această primă încîntare care l-a „îmbolnăvit pe toată viața" pe artist de mania contrapunctului și de pasiune pentru Bach.

Acea primă impresie a „jocului orbitelor care se încrucișează, a drumurilor care într-o dinamică continuă și variată se adună ordonîndu-se într-un arabesc complicat, pentru ca apoi, după o clipă, să se compună în linii îndepărtate, vag coerente", impresia aceasta inițială nu s-a născut nici din studiul spectacolelor strălucitoare văzute cîndva, nici din partiturile muzicale complicate, nici din evoluția unui balet... Originea ei este mult mai puțin legată de orice manifestare artistică. Este impresia lăsată de acel colectiv unic, solidar în realizarea unei sarcini precise, impresia amintită a construcției podului de pontoane din anii Războiului Civil. Ea se conjugă cu celălalt fapt : prezența în filmele lui Eisenstein a acelei forțe implacabile, oarbe, care înaintează, atacă (soldații de pe scările Odessei

din „Potemkin", cavaleria nemțească din „Nevski", atacul concentric al boierimii împotriva țarului din „Ivan"). Am văzut sursa emotivă și a acestei teme perene. Poemele sale epice nu poartă amprenta luptei dintre două forțe, ci totdeauna, cum singur o declară, „conflictul activ din interiorul unei aceleiași teme". Ele se desfășoară adică în semnul unității mereu crescînde de sub lovitura atacului dinafară. De aci aluzia la Bach și nu la Beethoven[1]. La origine stă, cum am văzut, nu o construcție muzicală, ci impresia lăsată de podul de pontoane de pe Neva, construit în timpul Războiului Civil. Momentul acela, de care s-a lăsat îmbătat atunci, a imprimat, așadar, o urmă adîncă în viața artistului („podul plutitor... mi-a dezvăluit pentru prima oară farmecul acestei atracții care nu m-a părăsit de atunci niciodată"). „E aproape ca un dans ritmic colectiv, care unește într-o simfonie unică mișcarea a zeci de oameni... Și în acest tablou principalul este ritmul, calcularea spațiului, a timpului cumpănit pînă la secundă; șuvoi de oameni în flux și reflux, cînd integrîndu-se în mecanismul de ceasornic al giganticului efort colectiv, cînd desprinzîndu-se, pentru ca apoi, în alt ciclu al procesului, riguros stabilit, să se reintegreze în mișcarea generală. Stricta împărțire a timpului și spațiului, alternanța mișcărilor diferiților afluenți ai masei; natura și oamenii contopiți într-un singur tot. Da, la naiba! — oare nu aceasta stă la baza contopirii diferitelor obiecte ale mediului cu oamenii, a felului de viață cu faptele, a mișcării cu timpul — și în film în ansamblu, și în îmbinarea fragmentelor sale (a secvențelor de montaj), și în acea inginerie specifică a spațiului și timpului care pune în fața obiectivului mizanscenele extrem de complexe ale episoadelor de masă sau gesticulația personajelor... îmbinînd acțiunea singulară cu acțiunea generală... îmbinînd acțiunea cu timpul calculat, intensitatea acțiunii cu spațiul rezervat, gestul cu cuvîntul... ideea cu imaginea senzorială, concluzia ideativă cu șocul emoțional ?!..." De aceea a fost școala de ofițeri prima școală unde a învățat Eisenstein arta montajului.

[1] Eisenstein a făcut o dată și un aranjament cu muzică de Bach pentru „Potemkin".

Prim-planul și detaliul joacă în „Potemkin" un rol expresiv aparte. Spre deosebire de cazul lui Griffith, pentru Eisenstein, prim-planul are funcția nu atît de a *arăta*, de a *înfățișa*, cît aceea de a *semnifica*, de a *lămuri*, a *exprima*. Eisenstein a ajuns la aplicarea „metodei prim-planului" pornind de la fascinația unui fenomen: recompunînd părțile separate ale unui întreg, se poate crea o nouă calitate a acestuia. Scena masacrului, în întregimea ei, este decupată în elementele componente și montajul lor amplifică emoția. Dar metoda se continuă în amănunte și fiecare moment este desfăcut în componentele sale pentru a putea fi astfel recompusă ideea generalizată a sălbăticiei masacrului (o femeie împușcată cade pe lespede; urmează detaliul mîinii care întîi se cramponează, pentru ca în cele din urmă să se desfacă. Sau: la doliu asistă un muncitor vîrstnic; îi vedem doar mîna dusă în fața obrazului și scuturarea ușoară a umerilor. Înțelegem deci că plînge). Cît despre sursele emotive timpurii ale ideii prim-planului — cele din copilărie și din perioada Războiului Civil, lîngă orașul Holm — am avut prilejul să vorbim, și cititorul și le poate reaminti.

Mai mult decît atît însă, Eisenstein folosește prim-planul și într-un fel similar cu ceea ce poetica numește sinecdoca. Este vorba de capacitatea filmului de a recrea în conștiința și sentimentele spectatorilor un întreg prin intermediul uneia din părțile sale componente. Întreaga reprezentare a medicului Smirnov este cuprinsă în detaliul acelui pince-nez al său, rămas agățat de o frînghie, după revolta marinarilor. Detaliul acesta are o putere emoțională mai mare decît reprezentarea doctorului însuși și a aruncării lui peste bord. *Pars pro toto*, partea acționează aici pentru întreg și se include într-un ansamblu în care, la rîndul ei, figura doctorului reprezintă, în particularul ei, o idee generală, ideea clasei sociale din care face parte, a rolului acestei clase; iar mai departe, răscoala de pe „Potemkin" este partea care oglindește întreaga revoluție din 1905.

Capacitatea metaforică a montajului eisensteinian reiese și din mult-citatul montaj al leilor. Dar și această idee a montajului metaforic are o precisă origine în experiența de viață a artistului. Eisenstein constatase că imaginea, cadrul

cinematografic, este o engramă ideologică, un semn, și confruntarea imaginilor nu este echivalentă cu o simplă sumă, ci cu o nouă calitate, o semnificație nouă. Studiul limbii japoneze îl ajutase la înțelegerea fenomenului, construcția hieroglifelor — alăturarea a două grafii reprezentînd noțiuni diferite dă naștere la o alta, la o nouă noțiune — fiind în fond... montaj. Bazele acestei idei sînt cuprinse în „Potemkin" și vor fi dezvoltate în filmele sale următoare, construite după ideile acestui „montaj intelectual".

În sfîrșit, printre înnoirile artistice esențiale, vom menționa descoperirea posibilității de a comprima timpul real al unei acțiuni (de multe ori dinamismul filmului se datorește suprimării timpului de realizare a unei mișcări, Eisenstein montînd doar începutul gestului căruia îi succeda îndată efectul lui ; alteori timpul este și mai mult comprimat : prim-planului femeii cu pince-nez îi urmează brusc, fără altă trecere, figura aceleiași femei cu pince-nez-ul sfărîmat și ochiul însîngerat, creîndu-se astfel senzația unei împușcături lovind ochiul) sau de a-l dilata (timpul masacrului de pe scară, al desfășurării acțiunii, este mult mai larg în film decît ar fi putut fi în realitate ; sau, să ne amintim că între pregătirile pentru execuția marinarilor de sub prelată și momentul comenzii de „Foc !" a fost intercalat un montaj de planuri neutre, porțiuni ale crucișătorului, care dilată timpul, creînd o anume tensiune a momentului).

Însemnătatea lui „Potemkin" stă nu numai în descoperirea tuturor acestor mijloace, ci și în perfectarea lor. Cîțiva ani după realizarea acestui film, Eisenstein a și recunoscut că „rigoarea și echilibrul în favoarea atingerii unui efect maxim în „Potemkin" a avut un preț mare. De ce ? Pentru că a epuizat pînă la capăt mijloacele stilistice. După „Potemkin" nu se mai poate înainta, se pot face cel mult variații cu această metodă, pe eventuale alte teme".

Toate aceste descoperiri artistice, a căror perfecțiune menține nealterată valoarea filmului, nu au fost calcule prealabile, ci găsite în focul muncii grăbite la montajul filmului, alegînd din noianul de peliculă tocmai acele fragmente care se cereau ordonate într-o asemenea armonie perfectă. De aceea și declara Eisenstein cu maximă sinceritate că „scenele patetice le-am realizat, așa cum se spune în sfînta scriptură, «fără să văd ce creez», adică le-am realizat pornind de la patosul pe care mi-l insuflau evenimentele... și imaginile prin care încercam să exprim atitudinea mea politică față de evenimente, iar ele se modelau în mine". [1]

4 *„A doua zi m-am trezit celebru"*

De cîte ori tînărul Eisenstein citea în biografiile oamenilor de seamă fraza „și dimineața m-am trezit celebru", îl cuprindea emoția visării la acest uluitor noroc în viață, care îi trezea invidia. La vîrsta de 28 de ani visul i se realizează. Sîntem în primăvara lui 1926. Momentul de după

[1] Este adevărat că Eisenstein a făcut, în vremea aceea, declarații contradictorii. De pildă, într-un articol mai puțin cunoscut, publicat în iunie 1926 la Berlin, scria : „Principiul meu artistic era și continuă să rămînă : nu creația intuitivă, ci construcția raționalistă, constructivistă a elementelor active ; efectul trebuie calculat și analizat dinainte, acesta este cel mai important... Eu însumi nu sînt nici sentimental, nici sîngeros, nici prea liric, așa cum mi se reproșează în Germania. Dar toate aceste elemente îmi sînt bine cunoscute și știu că trebuie numai să le amplific cu destulă pricepere pentru a obține efectul necesar și a crea tensiunea maximă. Aceasta este, cred, o chestiune pur matematică și nu are nimic comun cu «revelația geniului creator». Nici nu ai nevoie pentru aceasta de mai mult spirit decît pentru proiectarea unei construcții de oțel".

Am în momentul de față toate motivele să presupun că asemenea declarații ale lui Eisenstein erau determinate de o juvenilă cochetărie de artist, o formă a nonconformismului ostentativ, o prelungire a luptei artistului împotriva canoanelor estetice ale artei. Sinceră, pentru că reproduce intențiile artistului, declarația este totuși mistificatoare, deoarece, în practica creației, intențiile nu au fost realizate.

prezentarea lui „Potemkin“ la Berlin, într-un mare cinematograf de pe Friedrichstrasse. Întîi sosesc la Moscova știri neprecise despre ceea ce nemții numesc un „Bombenerfolg“, un succes exploziv. Sosesc apoi telegrame din Berlin, prin care tînărul realizator este invitat să vină deîndată. Se citează opinii măgulitoare ale unor personalități de renume : Asta Nielsen sau Max Reinhardt care a rămas extaziat... Se anunță pregătirea unui nou spectacol, de gală de astă dată, iar filmul se mută în centru, pe Kurfürsterdam. Apoi se vorbește despre cozi interminabile la casa cinematografului. Despre epuizarea biletelor. Despre trecerea filmului în 15 cinematografe berlineze. Între timp, Eisenstein se pregătește să plece la Berlin. Voiajul cu trenul l-ar întîrzia de la spectacolul de gală. Avionul nu poate fi utilizat, deoarece aeroportul de la Kovno este desfundat. Piedici peste piedici. În sfîrșit ajunge totuși.

Eisenstein petrece în iunie cîteva zile la Berlin. Nu știm amănuntele discuțiilor purtate aici, dar dintr-un articol publicat de el într-o gazetă germană rezultă tratative probabile duse în vederea unei realizări în Germania : „Privitor la o colaborare cinematografică dintre Germania și Rusia îmi promit cele mai mari reușite... Dacă însă, în ceea ce mă privește, mă mut în Germania, aceasta este îndoielnic. N-aș vrea să părăsesc pămîntul care mi-a dat putere și materie... Așa că deocamdată rămîn acasă“.

La Berlin, Eisenstein pune la punct cu Edmund Meisel muzica pe care acesta o compune special pentru „Potemkin“. Colaborarea sa cu compozitorul este deosebit de importantă pentru că în acel an, înaintea apariției filmului sonor, prin partitura muzicală pentru „Potemkin“, Eisenstein pune primele jaloane ale viitoarei cinematografii sonore. De aceea și remarca totdeauna cu atîta amărăciune cît de ciudat este că el, tocmai el, a ajuns, datorită împrejurărilor exterioare, ultimul la întîlnirea cu filmul sonor, realizîndu-l pentru prima oară abia în 1938.

Muzica pentru „Potemkin“ este net diferită de cea practicată în acea vreme. Deși scurtă, colaborarea cu compozitorul se desfășoară în felul în care se conlucrează astăzi pentru alcătuirea unei piste sonore. Eisenstein îl convinge pe Meisel să renunțe la funcția pur ilustrativă a muzicii și

să accentueze în schimb anumite „efecte“. Aceasta izbutește mai cu seamă în „muzica mașinilor“ din secvența finală a întîlnirii crucișătorului cu escadra. Realizatorul pretinde categoric compozitorului să renunțe aici la obișnuitul melodic, bizuindu-se în schimb pe bătaia ritmică a percuțiilor și cere ca în acest moment muzica să urmărească, ca și filmul, un salt într-o nouă calitate a structurii sonore. Astfel imaginea fuzionează organic cu sunetul și în locul unui film mut cu ilustrație muzicală apare de fapt un film sonor. (De altfel, Eisenstein a introdus mai tîrziu noțiunea de „film presonor“ în locul uzitatului „film mut“.)

*
* *

Cariera lui „Potemkin“ în străinătate a fost prodigioasă. Întîi în Germania. (La Berlin filmul a rulat peste un an.) Istoricul reprezentării filmului în Germania este sinuos, filmul a fost interzis de cenzură, întreaga conducere a aparatului de stat al Republicii din Weimar a fost mobilizată pentru oprirea triumfului filmului. (În Germania a avut loc, în altă ordine de idei, și o întîmplare hazlie : în finalul filmului, escadra care se apropie de „Potemkin“ este mult prea numeroasă și alcătuită din vase de alt tip decît o știu nemții din rapoartele spionajului lor ; motiv de panică, care duce chiar și la o interpelare în Reichstag. De fapt însă, filmarea neizbutită de care am mai vorbit l-a făcut pe Eisenstein să intercaleze aci planuri dintr-un vechi jurnal de actualități despre o manevră navală a unei mari puteri.)

Dosarul acestei cariere germane este pur și simplu palpitant, pentru că aduce mărturia unei lupte înverșunate între aparatul de stat burghez și forța maselor populare, și a unor importante personalități culturale care și-au impus pînă la urmă voința. Aceeași opoziție crîncenă, față de filmul care iscă peste tot entuziasmul spectatorilor, se va repeta în toată Europa.

Filmul este salutat de mințile luminate prin aprecieri apologetice. Cavalcanti, de pildă, scrie că „apariția «Crucișătorului Potemkin» înseamnă începutul unei noi perioade

în istoria cinematografiei, a perioadei adevărului și vieții. Filmul acesta a zguduit toate temeliile cinematografiei". Cît timp Eisenstein a lipsit din Moscova, poetul Ernst Toller văzu aici filmul și-i scrise realizatorului o scrisoare în care îi mulțumea pentru opera sa. Mary Pickford și Douglas Fairbanks au văzut tot la Moscova filmul care le-a stîrnit entuziasmul. Entuziasmat era și Egon Erwin Kisch, care-l cunoscu tot aici.

Apoi „Potemkin" își începu cariera internațională. La Paris a fost prezentat pentru prima oară la 12 noiembrie 1926 într-un cineclub. Cenzura interzise și aici filmul, dar el continuă să ruleze în cinecluburi, dintre care unul, „Prietenii lui Spartacus", avînd zeci de mii de membri, îl prezentă de mai multe ori. (Interdicția cenzurii franceze nu a fost ridicată decît 27 de ani mai tîrziu, dar de atunci filmul rulează cu regularitate în diferite săli din capitala Franței.) În S.U.A., „Potemkin" a fost prezentat în toamna aceluiași an. [1] Se vorbea aici despre „un eveniment", despre „cel mai bun film al anului" etc. Cenzura se opusese și aici și cercetase filmul timp de trei săptămîni, metru cu metru. Dar prezentarea sa a fost un asemenea succes, încît, sub o semnătură respectabilă, au putut apărea astfel de rînduri în „New York Suns" : „Socot că producătorii de filme trebuie să-și mobilizeze trenurile și autobuzele și să-i trimită pe regizorii lor la Baltimore Theatre pentru a urma un curs... O să li se ofere acolo ocazia să stea la picioarele marelui film rus «Crucișătorul Potemkin»". Chaplin îl declară „filmul cel mai bun din lume".

Cînd mai tîrziu Eisenstein își începu călătoria în lume, se descoperi celebru în cele mai neașteptate locuri unde oamenii văzuseră „Potemkin". Printre minerii mexicani din minele de argint pierdute undeva în Sierra Madre, printre muncitorii din Liège, la Paris unde la o cafenea două studente străine, vecine de masă întîmplătoare, îi

[1] Data premierii americane a lui „Potemkin" exclude, cred, o influență posibilă asupra filmului lui Erich von Stroheim „The Merry Widow" (1925) ; dar este tulburătoare prezența în acesta din urmă a unui efect de montaj : repetarea ostentativă a coborîrii scărilor la ceremonialul funebru (în copia pe care am văzut-o, planul este repetat de trei ori).

spuseră : „Numele dumneavoastră este foarte cunoscut la noi, în Java". Află mai tîrziu că filmul era cunoscut și în Indonezia : în februarie 1933 izbucnise acolo o revoltă pe vasul militar olandez „De Zewen Provincien" ; marinarii au pus mîna pe vas și au pornit în larg și abia după intervenția aviației au putut fi constrînși să se predea, iar la proces ei declarară că văzuseră „Crucișătorul Potemkin" care i-a inspirat. Eisenstein află că, în anii monarhiei din Spania, filmul a fost introdus în țară prin contrabandă... După cum află că, sub influența lui „Potemkin", descoperindu-i metodele cinematografice, Lion Feuchtwanger se decise să-și înnoiască tehnica romanului.

Soarta ulterioară a lui „Potemkin" a fost tot atît de glorioasă, dar și tragică într-alt sens. Glorioasă pentru că astăzi încă filmul este prezentat cu regularitate și cu succes în sălile cinematografelor lumii, pe ecranele televizoarelor. Prezent în opere literare și în filme, pentru că a devenit simbolic, „Potemkin" a întrunit totodată, în 1958, titlul de „cel mai bun film al tuturor timpurilor", acordat de un juriu compus din 117 istorici ai filmului din 26 de țări.

Tragică a fost soarta filmului pentru că se pare că negativul original a fost distrus în timpul războiului. Copiile existente nu sînt identice cu originalul montat de Eisenstein. Și, ca o încoronare a acestei situații, a fost produsă în 1950 la Moscova o versiune sonorizată, care prin alterările montajului, cît mai ales prin caracterul absurd, antieisensteinian al muzicii (deși partitura lui Meisel există și s-ar fi putut folosi), denaturează „Crucișătorul Potemkin". Acel „Potemkin" despre care profesorul J. Toeplitz scrie pe bună dreptate : „Dacă caut o comparație în artă pentru a găsi o operă de aceeași putere elementară, atunci nu găsesc decît una : este cîntecul nemuritor al marii revoluții franceze, Marsilieza"

VI. CĂUTĂRI

(DE LA „OCTOMBRIE" LA „VECHIUL ȘI NOUL")

1 După „Potemkin"

Moscova anului 1926 a cunoscut ofensiva forțelor revoluționare, dar dezvoltarea noilor idei despre artă era aci mult mai variată, mai completă decît și-o închipuie cel care urmărește doar liniile mari ale istoriei. Comerțul particular era în floare, speculanții colcăiau pe străzi, prostituția exista din plin, șomajul nu dispăruse și azilurile de noapte erau înțesate. Viața moscovită din acel an era aparent un tumult haotic. Aspectul străzii era bizar : „fiecare făcea comerț cu orice, își amintește Ehrenburg despre unul din cartierele orașului, între timp înjurau, făceau rugăciuni, înghițeau vodca și se trînteau beți morți în porțile clădirilor. Curțile erau pline de murdării. În pivnițe se adăposteau copii vagabonzi..." În epoca de mare tensiune a începutului reconstrucției, nici în viața artistică furtuna de idei nu se potolise încă. Evgheni Petrov își amintește de acel an : „Maniera epocii aceleia era cam asta : dăm cu tifla la orice, este o prostie să scrii scrisori, Teatrul de Artă din Moscova este stupid..." Era perioada în care Ehrenburg aduce de la Paris filme de Abel Gance, René Clair, Feyder, Renoir... Eisenstein le-a văzut cu siguranță și acesta este fără îndoială motivul pentru care avea despre filmele franceze o opinie a cărei precizie îl va uimi peste un an pe Léon Moussinac.

În acea epocă Eisenstein avea deplină cunoștință a valorii sale artistice, trezind chiar, prin aparenta infatuare, antipatia unora dintre cei care-l cunosc atunci. Printre

aceștia se află și viitoarea sa soție, Pera Fogelman-Attașeva. Este perioada cînd Eisenstein se interesează foarte mult despre părerea străinătății în legătură cu el. Dar și în perioada în care patetismul său revoluționar există și în viața sa particulară : în acei ani, Eisenstein, într-un gest de ostentație, își scrie articolele și scrisorile aproape numai cu cerneală roșie. Fără a fi membru al partidului comunist, Eisenstein i se alătură sincer, într-un fel propriu, prin gîndurile și sentimentele sale.

Personalitatea sa era cuceritoare. Îi plăcea să-i facă pe ceilalți să rîdă[1], dovedindu-le însă totodată superioritatea lui în întinderea și adîncimea gîndirii. Fantezia sa extraordinară și pasiunea profundă pentru inovație în creație îi fascinau pe cei care l-au cunoscut atunci. Sînt trăsături ce i-au rămas proprii pînă la sfîrșitul vieții. Îi domina pe cei din jur. Un prim contact cu el trezea revolta interlocutorului. Cei ce aveau tăria de a ajunge să-l cunoască îndeaproape erau cuceriți de farmecul lui. În fond nu era vorba de infatuare. Cunoscîndu-și perfect valoarea, relația sa cu cei din jur pornea de la această premisă devenită fapt obiectiv. Pentru geniul său, intuit și descoperit de mințile luminate încă din acea vreme ca un fapt, numele său devenise un superlativ al puterii creatoare. O știa și nu o ascundea rușinat. Accepta aceasta lucid și obiectiv. Pe mulți faptul însuși îi irita. Și se pare că nici atunci, nici mai tîrziu vreodată, Eisenstein nu menajă și nu ținu seama de această iritare. Dimpotrivă.

Chiar și relația sa cu Pudovkin purta amprenta aceasta. Pudovkin se impusese ca o nouă stea, curînd după „Potemkin", prin „Mama", devenind la rîndu-i celebritate mondială. Eisenstein îl aprecia. Dar între ei erau divergențe serioase. În primul rînd artistice. Gîndirea artistică a celor doi realizatori era opusă. Trei ani mai tîrziu, Eisenstein scria : „În fața mea stă o hîrtie galbenă mototolită. Pe ea, următoarea însemnare misterioasă : «Înlănțuire-P» și

[1] În această perioadă mulți din cei ce l-au cunoscut folosesc asemănarea lui cu un clovn, probabil din cauza fizionomiei sale și a extraordinarei ei mobilități, dar, se pare, și pentru obiceiul lui permanent de a juca rolul de autopersiflator.

«Ciocnire-E». Aceasta este urmarea unei discuţii aprinse despre montaj între Pudovkin (P) şi mine (E). Devenise un obicei. La intervale regulate mă vizitează noaptea tîrziu şi cu uşile închise ne certăm în legătură cu probleme de principiu. Elev al lui Kuleşov, el apără cu înverşunare ideea montajului ca o înlănţuire de piese... Eu îi opun punctul meu de vedere despre montaj ca o ciocnire. Punctul de vedere după care din ciocnirea a doi factori daţi se naşte noţiunea... Nu demult am avut o nouă discuţie. Astăzi el acceptă punctul meu de vedere. E adevărat că în acest interval de timp el s-a folosit de prilejul de a face cunoştinţă cu lecţiile pe care le-am ţinut între timp la Institutul de stat de cinematografie..." Tonul ironic, bazat însă pe un adevăr nediscutat, care transpare din rîndurile lui Eisenstein, reprezintă, poate, doar forma eufemistică a discuţiilor. Pentru că dincolo de principii, se pare, au fost răutăţi de ambele părţi. De altfel chiar şi după moartea lui Eisenstein, Pudovkin publica rînduri răutăcioase despre cel care era adesea socotit prietenul său. Şi o serie de fapte ne pot face să credem că aici a funcţionat şi invidia. Cînd Moussinac a definit atît de plastic diferenţa dintre personalităţile creatoare ale celor doi artişti — „un film al lui tombrie şi îl însărcină cu aceasta pe Eisenstein. (Pudovkin evocă un cîntec" — Eisenstein comenta astfel într-o scrisoare : „Deosebirea pe care o stabiliţi între Pudovkin şi mine... «cîntec» şi «strigăt» — este superbă şi... de o abilitate strălucitoare. Fiecare dintre noi doi este foarte mulţumit şi vanitatea sa personală îi şopteşte la ureche : «Tu eşti cel mai tare». Bucurie de toate părţile". Este aici o netă ironie la adresa lui Pudovkin. În ceea ce-l priveşte pe Eisenstein, lucrurile stau altfel, el neavînd nevoie de asemenea confirmări prin comparaţie şi de aceea continuă astfel scrisoarea : „Pe de altă parte, sînt foarte flatat cînd sînt numit romanticul, aventurier, barbar — dezechilibrat ! Hexametrul lui Pudovkin (căruia îi apreciez mult opera, dar căruia nu aş vrea în nici un chip să-i semăn) este singurul lucru de care mă tem cel mai mult în lume !"

Îndată după „Potemkin", Eisenstein proiectează realizarea unui film despre China. Sub titlul „Jungo", după un scenariu al lui S. M. Tretiakov, filmul trebuia să aibă trei serii. Problema chineză era la ordinea zilei. Eisenstein se

dorea în serviciul actualităţii politice, a luptei revoluţionare („Poate pentru prima oară în istorie, declara atunci, filmul a devenit o armă tot atît de teribilă ca şi grenada"), dar probabil că aici era vorba de mai mult. Dovada atracţiei subiectului chinez o poate constitui şi faptul că tema revine, în proiectele sale, peste zece ani. De curînd a fost publicat un articol al lui Mei Lan-gang despre întîlnirile sale cu Eisenstein şi despre colaborarea lor ; el dă aici detalii despre *un film pe care l-au făcut împreună* (!) Deocamdată intenţiile încep a se concretiza într-un memoriu despre expediţia cinematografică în China, în schiţe şi note regizorale preliminare pentru un film în trei serii. Dar pregătirile sînt sistate încă din primăvara anului 1926.

Împrejurările duc la cerinţa formulată faţă de Eisenstein de a face un film despre colectivizarea agriculturii. Realizatorul acceptă tema. Cu entuziasmul său caracteristic, străbate împreună cu colaboratorii săi luni de zile satele din regiunea Moscovei. Documentarea aceasta „pe teren" era atît de perseverentă, încît cineaştilor li se spune în glumă că aparţin de fapt sindicatului agricol-forestier mai degrabă decît celui artistic. La 23 mai Eisenstein termină planul scenariului literar al filmului „Linia generală". A doua zi textul se discută la Casa agronomului şi silvicultorului. Între 22 şi 30 iunie realizatorul scrie scenariul integral, care se ia în discuţia consiliului artistic la 7 iulie. În aceeaşi vară încep filmările. Curînd însă turnarea filmului este întreruptă. Sovkino trebuia să producă un film în cinstea celei de a zecea aniversări a Revoluţiei din Octombrie şi îl însărcină cu aceasta pe Eisenstein. (Pudovkin începuse, în vederea aceleiaşi aniversări, realizarea unui film la Leningrad : pornise iniţial de la ideea unei epopei istorice care îl entuziasmase căci permitea grandoarea epică pe care o avusese „Potemkin", a fost însă nevoit să renunţe, căci i se cerea un film de actualitate şi astfel se născu „Sfîrşitul St. Petersburgului"). (Un fapt bizar şi încă inexplicabil : în decembrie se anunţă în presă proiectul unui alt film al lui Eisenstein, pe baza scenariului lui Tretiakov „Cinci minute !" — greva de pe un vas străin în zilele anunţării morţii lui Lenin.)

Serghei Eisenstein îşi începe munca la filmul intitulat „Octombrie" şi primele schiţări ale planului scenariului

poartă, parcă simbolic, data de 7 Noiembrie 1926. În ajun, ziarul „Kino" publicase știrea potrivit căreia Eisenstein urma să înceapă la 1 ianuarie turnările filmului care trebuiau să dureze nouă luni.

2 „*Octombrie*"

Drumul elaborării scenariului pentru „Octombrie" este diferit de cel întîlnit la „Potemkin".

Documentarea pentru film a fost de astă dată mai prodigioasă. Sute de scrieri memorialistice și studii istorice, discuții cu participanții la revoluție, consultarea permanentă cu un vechi revoluționar, N. I. Podvoiski,[1] studiul ziarelor vremii, al fotografiilor, al diferitelor materiale documentare, vizionările, cu ajutorul Esfirei Șub, a tuturor cronicilor cinematografice din anii războiului și ai revoluției — toate acestea constituiau sursa informativă a filmului despre care Eisenstein spunea că a fost creat din „materialul istoriei". La toate acestea trebuie adăugată și o altă sursă de inspirație, cartea lui John Reed, „Zece zile care au zguduit lumea", al cărei titlu a și fost împrumutat filmului de distribuitorii americani. A existat apoi un alt material : experiența proprie a lui Eisenstein, fie în forma celor ce-și amintea din propria viață despre anul 1917 (de pildă, scena împrăștierii manifestației la care el însuși participase), fie experiențele afective, ca acea scenă sălbatică a parizienilor din timpul Comunei, văzută în copilărie la Muzeul Grevin (introdusă, într-un chip nereușit, în film).

Scenariul filmului cunoaște o lungă și anevoioasă gestație. Diferența față de „Potemkin" derivă din faptul că elaborarea scenariului este mult mai minuțioasă, improvizației dramaturgice lăsîndu-i-se mai puțin loc. Experiența acumulată putea fi acum folosită ca o condiție a elaborării

[1] Podvoiski îl interpreta în același timp în film pe șeful statului major al revoluției, aceasta fiind chiar funcția sa reală în noiembrie 1917.

din vreme a filmului. Asemănarea însă constă în faptul că și „Octombrie" pornise de la o frescă vastă, pentru a se limita pînă la urmă la o perioadă mai restrînsă.

Inițial, proiectul lui „Octombrie" este legat și de proiectele privind „Greva". Subiectul noului film se găsește încă în acea serie timpurie închinată revoluției. Unul din filmele seriei de atunci urma să fie despre armata Taman ; Eisenstein și discutase cu Serafimovici în legătură cu aceasta. Proiectul „Torentului de fier" se regăsește în planurile inițiale ale lui „Octombrie".

Nu s-au păstrat toate variantele scenariului, dar cele existente sînt suficiente pentru a urmări în mare geneza lui în forma definitivă. Prima schiță poartă așadar data de 7 Noiembrie 1926. În această formă scenariul s-ar fi întins de la Revoluția din Februarie pînă în anii construcției pașnice : pregătirea lui Februarie, Iunie, Octombrie, Războiul Civil, Armata Roșie, anii de construcție pașnică. Apoi lipsesc pentru o vreme documente, în afara unor note pentru scenariu cuprinzînd detalieri ale momentelor Războiului Civil și datate 18 ianuarie 1927. Prima variantă a scenariului a fost elaborată între 21 ianuarie și 1 februarie. În genere ea corespunde cu notele din noiembrie al anului precedent. Intinderea în timp a filmului era prevăzută încă aidoma și, în această variantă, abia actul al 5-lea al filmului zugrăvea Revoluția din Octombrie.

La sfîrșitul lui februarie apare o nouă variantă, în care subiectul este mult restrîns. Cinci acte ale filmului cuprind revoluția, iar al șaselea, evenimente ale războiului civil, ca o concluzie parcă.

Prelucrarea scenariului continuă însă. Se nasc proiecte pe care realizatorul le abandonează pe parcurs. Evenimentele vieții din Palatul de Iarnă pînă la cucerirea lui și chiar atacul palatului trebuiau arătate, la un moment dat, după intențiile lui Eisenstein, din punctul de vedere al unui ofițer. Intenția a fost apoi părăsită. Mai fusese proiectat și un alt personaj, care nimerea în palat împreună cu răsculații, fără a avea însă nimic comun cu revoluția. Acest personaj trebuia să exploreze palatul. Astfel scenariul suferă mereu modificări în toate sensurile. A treia variantă care a stat la baza filmului poartă data de 5 martie. Pe baza aprobării acesteia, filmul intră în producție. Filmările încep la

13 aprilie cu secvența fraternizării soldaților ruși și germani. Dar noi variante se vor naște și mai tîrziu, în timpul realizării operei.

Pentru turnarea filmului, Eisenstein s-a bucurat de sprijinul larg al autorităților. Deoarece se pregăteau mai multe filme în vederea aniversării, se alese o comisie specială cinematografică pe lîngă comisia centrală. În prima ședință, pe care a ținut-o la 16 decembrie 1926, atenția principală a comisiei s-a concentrat asupra filmului lui Eisenstein.

Toată lumea se aștepta la un nou „Potemkin". Intențiile lui Eisenstein erau însă altele. Și de data aceasta materialul era furnizat în întregime de faptele istorice, „Octombrie" trebuind să fie și el o cronică a evenimentelor. Dar, bineînțeles, Eisenstein intenționa să redea aceste evenimente în felul său propriu și faptele istorice concrete urmau să apară filtrate prin personalitatea artistică a regizorului. Nu se lăsă copleșit nici de importanța subiectului, nici de caracterul aparte, festiv, și își permise în acest film încercări experimentale îndrăznețe. Încercă să răstoarne propriul său „sistem". Trecînd peste faza filmului gen „cronică", căuta de data aceasta „cheia spre o cinematografie pură". De aceea, în intențiile sale, „Octombrie" nu se putea compara cu „Potemkin", a cărui „denegație dialectică" era. „Potemkin" fusese ceva în genul templelor grecești, se gîndea Eisenstein, „Octombrie" va fi puțin mai baroc. Fragmente întregi vor fi pur experimentale. Încerca acum să dezvolte ceea ce va numi „filmul intelectual". Și de aceea, în ciuda uriașului succes mondial al lui „Potemkin", pentru Eisenstein „Octombrie" rămînea și mai tîrziu un experiment. Cu aceste gînduri pornise la realizarea filmului, de aci derivau, probabil și multiplele variante iscate chiar și pe parcursul filmărilor. Aceasta era, în esență, viziunea sa inițială asupra filmului.

Începu din nou căutarea de tipuri, pentru că în concepția sa întreg filmul trebuia să fie „tipaj". Maxim Strauch, principalul însărcinat și de data aceasta cu găsirea lor, bătea în căutările sale străzile, cîrciumile, azilurile de noapte. Se adapta totdeauna mediului. Pentru a recruta șomerii, se îmbrăca la fel cu ei, umbla neras și le vorbea pe limba lor pentru a-i convinge. Pe demnitarii care tre-

buiau să apară în film îi căuta printre funcționari. Era greu să-l convingă pe fiecare. Dacă reușea, un asistent îl fotografia pe cel ales, îi întocmea o fișă. Un caiet gros, ilustrat astfel, a fost rezultatul acestei căutări îndelungate. Eisenstein îl consulta, îl adnota, făcînd astfel o primă triere. Cei reținuți erau chemați de regizor. Uneori se entuziasma pentru o față, dar barba pe care omul o purta îl deranja. Îi cerea să se radă. Dar lucrul nu era posibil fără încuviințarea prealabilă a soției acestuia și atunci... Căutarea anevoioasă a tipilor continua. Pînă și colaboratorii săi apropiați au fost folosiți în acest scop și astfel Tisse a apărut în „Octombrie" ca ofițer german. Cea mai mare dificultate era găsirea unui echivalent fizionomic al lui Lenin, care urma să apară bineînțeles în film. Ideea actorului era eliminată din capul locului de către Eisenstein, care dorea prezența unui om cu asemănare reală și nu contrafăcută prin machiaj, ceea ce, socotea, ar fi contribuit la nefirescul apariției. Alter-ego-ul lui Lenin a fost căutat multă vreme în numeroase orașe, în fabrici, instituții, pe străzi. În sfîrșit fu găsit în persoana unui ins numit Nikandrov. Nu avea nimic din Lenin, decît trăsăturile feței, care nu-i puteau ascunde însă goliciunea interioară, primitivismul intelectului. Fu învățat să meargă ca Lenin, să se miște ca el și dresajul merse pînă la a i se impune gesturile caracteristice ale lui Lenin.

Pentru filmare, Leningradul, palatul țarilor, străzile, într-un cuvînt întreg orașul îi stătea la dispoziție lui Eisenstein. O figurație uriașă a fost folosită. În scenele de masă, ca masacrul de pe bulevardul Nevski sau asediul Palatului de Iarnă, participau deodată pînă la 11 000 de muncitori și soldați. Mulți dintre ei fuseseră participanți autentici la evenimentele din 1917. Pentru asaltul Palatului de Iarnă întreaga figurație era înzestrată de către armată cu uniforme și arme și avea la dispoziție tancuri și artilerie. Filmarea trebuia să aibă loc nopțile. Era nevoie de multă lumină artificială și în perioada aceea Leningradul avea puțin curent electric. Pentru nevoile de electricitate ale filmului aproape toate cartierele orașului au fost lăsate, mai multe nopți, în întuneric. Regizorului i se puseră la îndemînă toate cîte le pretindea (inclusiv vasul „Aurora"). Pudovkin, care filma în același timp „Sfîrșitul St. Peters-

burgului", modifică scenariul filmului său, stimulat de desfășurarea de forțe pe care o remarcă la Eisenstein. În consecință, scrie : „eu bombardam Palatul de Iarnă de pe «Aurora», în timp ce Eisenstein îl bombarda din fortăreața Sf. Petru și Pavel. Într-o noapte am dărîmat o parte a balustradei de pe acoperiș și eram speriat că voi avea neplăceri, dar spre noroc, în aceeași noapte Serghei Mihailovici sparse 200 de geamuri din dormitoare".

Se filma într-o grabă drăcească. Filmări simultane, cu două echipe, prelungirea neobișnuită a zilei de filmare, posibilă doar pentru că regizorul și colaboratorii săi apropiați se dopau pentru a rezista astfel lipsei de somn — toate acestea, precum și o bună organizare au permis un ritm de muncă intens.

Manifestația din iulie de pe bulevardul Nevski, de care Eisenstein își amintea bine, deoarece fusese participant involuntar al evenimentului, a fost reprodusă și în film. Reconstitui aidoma întîmplările. Ținea minte imaginea străzii golite de oameni după împrăștierea demonstrației, presărată cu bastoane și pălării și abandonate în fugă. Impresia aceasta din urmă cu zece ani voia să o materializeze acum, în film, și puse special cîțiva oameni amestecați printre manifestanți să presare pe caldarîm asemenea obiecte. Dar cîțiva muncitori vîrstnici, figuranți voluntari, le culeseră în fuga lor, căci simțul gospodăresc nu le permitea să lase să se prăpădească averea statului !

Avînd la dispoziția sa Palatul de Iarnă, Eisenstein se jucă aici copilărește. Ne-au rămas chiar fotografii care-l arată stînd într-o atitudine de bătaie de joc ștrengărească pe tronul țarilor.

Dar luarea în posesie a palatului nu rămîne bineînțeles la nivelul jocului doar. Este o explorare perseverentă, o încercare de a face cunoștință cu el prin toți porii, cu întreaga sensibilitate. Așa a făcut la Odessa, așa va face în Mexic și ori de cîte ori se va afla în fața unui decor natural.

Cum se nasc ideile plastice din „Octombrie" care au devenit de atunci clasice ? De pildă acea secvență de o frumusețe cutremurătoare a podului care se ridică și pe care se află cadavrul fetei blonde ucise și cel al calului împușcat... Eisenstein filmase toată noaptea, în biblioteca țarului Nicolae, secvența asediului Palatului de Iarnă. În

zori se uită prin fereastră și văzu cele două brațe ale podului Dvortsovîi ridicate spre cer. „Și îndată se asociază brațelor podului, ca într-o viziune, birja sfărîmată cu calul împușcat, și razele aurii ale soarelui ce trec deasupra devin cele ale părului blond al fetiței ucise..." Luptîndu-se cu greutăți ce par insurmontabile — scena nu se putea filma decît vreme de 20 de minute în fiecare dimineață, pînă cînd podul trebuie iar coborît pentru a permite circulația — Eisenstein realizează această secvență antologică. (La fel, „cu lingurița", în filmări succesive zilnice de cîte 20 de minute numai, a fost realizată și secvența masacrului de pe bulevardul Nevski.)

Fiind un voit și temerar experiment, „Octombrie" îi ridica multe dubii lui Eisenstein în timpul lucrului la film. Avea îndoieli mărturisite în acea epocă cu privire la lipsa de unitate a filmului și îi prevedea insuccesul de public („publicul nu va înțelege"), consolîndu-se cu gîndul că experiența artistică făcută necesita ratarea operei în fața marelui public. Avea, în același timp, își amintește L. Moussinac, presimțirea — nu rîdeți ! — că filmul acesta nu va reuși pe de-a-ntregul așa cum îl dorea. Presimțire ce s-a adeverit curînd, deschizîndu-se astfel seria lungă a tragicelor neîmpliniri ale artistului.

În timpul filmărilor, la 12 octombrie 1927, s-a gîndit la împărțirea filmului în două serii, partea a doua cuprinzînd evenimentele ce începeau în dimineața de 25 octombrie 1917. Dar proiectul acesta a căzut apoi din lipsă de timp. Graba de la realizarea lui „Potemkin" se reedita.

Își monta singur filmul. Înfășurat în peliculă, controla mereu efectele de montaj la moviolă. Uneori o chema pe Esfir Șub și îi cerea părerea. O numea „cîinele meu de vînătoare", pentru că îi cerea să descopere cu severitate neclaritățile filmului său. Spunea că în acest timp capul îi e atît de plin de celuloid, încît la simpla menționare a cuvîntului „film" care ajunsese „supra-detestat", începe să amețească nebunește. „Și poate că ceva din această amețeală, ceva din acest vertij haotic al kilometrilor de film s-a strecurat în însăși compoziția filmului." Graba — grabă și de astă dată — nu îi permite la montaj desăvîrșirea structurii filmului. Spectrul acestei goane îl va urmări și mai tîrziu și de aceea se va întreba odată cu dureroasă revoltă : „Va

veni vreodată o epocă în lumea filmului care va înțelege cît de important este timpul ?"

În perioada montajului, Edmund Meisel veni la Moscova pentru a compune, după reușita partiturii lui „Potemkin", muzica pentru „Octombrie". Era o muncă dificilă nu numai din cauza soluțiilor complicate ale filmului, dar și condițiile de muncă erau departe de a fi ideale. În sala de vizionare se repara caloriferul, zgomotul infernal dominînd întreaga clădire. Ulterior, Eisenstein, nemulțumit de muzică, îl tachina pe compozitor afirmîndu-i că a înscris în ea și zgomotul auzit atunci.

Între timp însă, în perioada muncii la montajul filmului, lupta împotriva fracțiunii troțkiste căpătă formele acute pe care le cunoaștem din istorie și troțkismul fu înfrînt. Filmul lui Eisenstein trebuia să țină seama de noile date ale istoriei. Modificări importante au fost necesare. Apoi au mai intervenit și altele.

„Octombrie" n-a fost prezentat cu prilejul aniversării festive. (Au fost văzute doar cîteva bobine atunci.) Eisenstein reluă montajul filmului. Într-o scrisoare adresată la 15 noiembrie 1927 „Sovkino"-ului, comunica începerea montajului seriei a doua. Pentru că mai intenționa atunci, în continuare, să realizeze și o a doua serie a filmului.

Munca aceasta de refacere a durat luni de zile și filmul a fost de aceea prezentat la Moscova abia în martie 1928.

*

* *

„Octombrie" este așadar opusul lui „Potemkin". Dar ideile sale novatoare se născuseră tot de aici, erau continuarea logică a ideii cuprinse în montajul leilor de piatră. „Octombrie" — ca și mai tîrziu „Vechiul și Noul" — era demonstrarea posibilității „filmului intelectual". „Octombrie" cuprinde o serie de formule de valorificare cinematografică a ideii abstracte. Fără a face bineînțeles analiza amplă a filmului, vom da aici cîteva exemple pentru înțelegerea fenomenului artistic pe care Eisenstein, în scrierile sale, l-a cercetat și clarificat în amănunt. Să ne amintim de un exemplu edificator : episodul ofensivei contrarevoluționare a generalului Kornilov.

Erau cîteva idei aici pe care Eisenstein voia să le transmită prin intermediul montajului. Intenționa, de pildă, să vizualizeze tendința militaristă a lui Kornilov. Pornind de la lozincile cunoscute ale generalului contrarevoluționar care dorea să facă o „cruciadă" împotriva bolșevismului, să se lupte în numele lui Dumnezeu, Eisenstein concretizează ideea prin montaj, alăturînd imagini religioase secvenței. Printr-o alternare de imagini ale unei statui a lui Isus, avînd o aureolă în raze, cu imagini ale reprezentării unei zeițe exotice în formă ovoidală, Eisenstein obține efectul de ciocnire între formele grafice ale divinităților, ceea ce „produce efectul unei *explozii* — a unei bombe sau șrapnel". Dar artistul merge mai departe în încercarea de reprezentare vizuală a unei abstracțiuni. Dorește să vizualizeze ideea goliciunii noțiunii de dumnezeire. Pentru a putea realiza aceasta trebuie mai întîi să expliciteze, pe aceeași cale, ideea similitudinii tuturor zeităților. În acest scop, Eisenstein montează următoarea suită de cadre : un Crist baroc (cel mai frumos pe care l-a găsit la Leningrad), apoi, apărută parcă din razele aureolei acestuia, zeitatea indiană cu multiple brațe, apoi fața ei înfricoșătoare este înlocuită cu o altă față indiană al cărei contur amintește de silueta unei moschei, aceasta coincide aproape cu o mască divină Amaterasu, după care urmează, în aceeași logică a graficii, o zeitate japoneză, una africană, un idol primitiv... Din ce în ce mai aproape de primitivi. Descreșterea aceasta a valorii minunatului Crist baroc stîrnește totdeauna rîsul spectatorilor. Deci îi aduce în sfera emoției. O idee, un raționament a putut fi astfel adus pe ecran. De aici pînă la apologia „filmului intelectual" pe care o va întreprinde Eisenstein nu era decît un pas. Pas pe care îl și făcu curînd.

Dar la baza acestei soluții artistice stătea tot o amintire a copilăriei, perioadă pînă la care trebuie urmărită geneza ideii filmului intelectual. Inconștient, intuitiv, Eisenstein descoperi soluția amintită recreînd o impresie din copilărie în legătură cu caricaturile lui Daumier. Cunoscuse atunci variațiile grafice în jurul parei care-l simboliza pe Louis-Philippe ; de la portretul monarhului se ajungea, prin reducție la limitele esențiale, pînă la grafia

parei. Acum, după peste două decenii, Eisenstein descoperi legătura inconștientă dintre para lui Philippe și ceeace făcuse el în „Octombrie". Pentru că esența metodei sale artistice era următoarea : cu mijloacele montajului a alcătuit o succesiune de imagini în ale cărei extreme se aflau o splendidă dumnezeire barocă și un idol primitiv. Suita de montaj a contopit cele două imagini aparent disparate, alăturîndu-le. Caricatura se născuse. Imaginea cinematografică exprima, plastic deci, o temă abstractă : identitatea grotescă dintre divinitatea cultă creștină și cea primitivă, goliciunea ce se ascunde în spatele idolilor adorați. Experiența, impresia din copilărie era declanșatorul involuntar al mecanismului genezei unei inedite soluții artistice. (Involuntar și nu calculat, deoarece Eisenstein nu și-a dat seama de această filiație decît după realizarea filmului.) De la „montajul atracțiilor", efect pur emoțional, ajunge acum la „atracția intelectuală". Scrie în acest sens și un manifest, intitulat „Perspective", care nu apare însă.

„Octombrie" cuprinde toată varietatea unui asemenea montaj intelectual. Metafora este prezentată în cele mai diferite formule.

Ridicarea la putere a lui Kerenski este satirizată într-o succesiune de cîteva cadre în care acesta urcă aceleași scări ale Palatului de Iarnă, cu aceiași pași, între cadre apărînd inscripțiile : generalisim — ministru al flotei — al armatei — dictator etc. Este exprimarea metaforică a ideii nonvalorii personajului, incapabil pentru sarcinile crescînde pe care și le asumă singur. (Episodul îi este inspirat lui Eisenstein de vizionarea unui jurnal cinematografic al epocii, care-l arăta pe Kerenski urcînd, fără a privi în stînga sau în dreapta, treptele Teatrului Alexandrinski, urmat de doi adjutanți arătînd și comportîndu-se absolut identic cu el.)

Altă dată, Eisenstein încearcă o „dinamizare" a evenimentului brut pentru a isca în acest fel emoție : o asemenea „dinamizare" a fost făcută în momentul dramatic al unirii batalionului de motocicliști cu Congresul Sovietelor, prin cadre, cuprinzînd roți de bicicletă care se învîrt, asociate cu intrarea noilor delegați. Sau : a încercat să transpună

montajul paralel din sfera acțiunii în cea a semnificației, alăturînd cadrelor care-i înfățișau pe menșevici ținînd discursuri sforăitoare și lacrimogene, cîteva imagini de mîini zdrăngănind harpe și balalaici. Dar paralelismul era pur literar, de aceea în fond necinematografic, nerealizat.

Oprim aici înșirarea exemplelor... Ele l-au dus pe Eisenstein la pasul următor prin care a căutat în *această* modalitate esența cinematografiei. Acesta era „filmul intelectual" pentru care a militat cîțiva ani și la baza căruia era ideea după care : „Cinematografia este, înainte de toate și în esențial, montaj". Pentru că și teoria „filmului intelectual" — a cărui sarcină era „restaurarea plenitudinii emoționale în procesul intelectual" [1] — nu era decît *reductio ad paradox* al acestei concepții despre montaj. Și astfel, din nou, teoria se născu din practica creației. Era totdeauna calea firească a gîndirii lui Eisenstein : de la fondul de experiență emotiv — prin experința intelectuală — la film — și de aci la teorie. Denigratorii săi doar afirmau existența unui proces invers în creația sa și aceasta cu scopul de a-i demonstra caducitatea. Uitau însă, în afara faptelor pe care nici nu voiau să le ia în seamă, afirmația categorică a lui Eisenstein : „Să clădești cinematografia pornind de la «ideea despre cinematografie» și de la principii abstracte este o barbarie și o prostie".

Ar mai trebui adăugat că „Octombrie" încearcă într-un mod original să împlinească vizual, în mai multe cazuri, absența sunetului din film. Ecoul loviturii de tun al „Aurorei" străbate sălile Palatului de Iarnă, care sînt filmate

[1] Traiectoria imagine-sentiment-teză era deci posibilă. Eisenstein vedea în aceasta în același timp, dincolo de o formulă cinematografică, îndeplinirea unui deziderat istoric. În timpurile străvechi ale magiei, spunea el, știința era totodată un element al emoției și unul al cunoașterii colective. O dată cu dualismul, adăuga, lucrurile s-au separat în filozofia speculativă ; abstracția pură, pe de o parte, și de partea cealaltă, elementul emoțional pur. Ceea ce se cerea făcut în acel moment, conchidea el, era o nouă sinteză, analogă cu cea primară, a elementului emoțional și cel intelectual. Și numai filmul poate opera această sinteză, redînd elementului intelectual sursele sale vitale, emoționale.

printr-o deschidere și închidere ritmată a diafragmei. Astfel ecoul „se vede". După cum „se văd" zgomotele mitralierelor la asaltul aceluiași palat semnalate de mișcările corespunzătoare ale unui candelabru de cristal care este puternic scuturat. În ultimul caz este vorba evident de un echivalent realizat prin asociație (clătinatul cristalului evocă direct zgomotul), în vreme ce, în primul caz este un echivalent grafic al sunetului.

Cu evidente mari eșecuri, „Octombrie" rămîne o experiență de dimensiuni mărețe. Pentru că Eisenstein gîndește totdeauna în mare. De aceea și greșelile sînt uimitoare. Îți taie răsuflarea. Achile temerar în lupta sa iconoclastă împotriva tradiționalismului, dar totodată ciudat Don Quijotte urmărindu-și halucinațiile, Eisenstein devine cîteodată și robul propriei sale răzvrătiri.

*
* *

„Octombrie" a trezit vii critici în Uniunea Sovietică. L-a criticat Meyerhold, l-a criticat Maiakovski pentru folosirea tipajului în rolul lui Lenin : „În toată această asemănare exterioară se simte o goliciune, o lipsă de idei. Foarte just a spus un tovarăș că Nikandrov nu seamănă cu Lenin, ci cu o statuie a lui Lenin". De aceeași părere, nemulțumită de prezența lui Nikandrov-Lenin, era Krupskaia într-un articol despre „Octombrie". Pe Eisenstein l-a afectat mult această critică. Și nu l-au putut liniști nici cuvintele următoare ale Krupskaiei : „Și de pe acum se poate spune că filmul «Octombrie» este o etapă pe drumul spre o artă nouă, spre arta viitorului". Pare-se că, sensibil la aceste reproșuri, Eisenstein s-a decis să-și aleagă un alt drum în filmul său următor.

Deși în străinătate filmul s-a bucurat de succes (în Germania de pildă a fost selectat ca cel mai bun film al anului 1928), „Octombrie" nu a avut însă nicăieri răsunetul pe care-l cunoscuse „Potemkin". Dar „Octombrie", și mai tîrziu studiile sale teoretice pe marginea filmului au exportat în întreaga lume ideea „filmului intelectual", stîrnind pretutindeni un ecou larg și răsunător.

Încă în timpul muncii la „Octombrie" — în perioada montajului — Eisenstein se gîndește mai departe. Dacă „filmul intelectual" este posibil, atunci se poate transpune pe ecran chiar și sistemul de noțiuni din „Capitalul" lui Marx (proiectul acestui film este legat de perioada octombrie 1927 — martie 1928). Ar fi fost acesta un film despre metoda dialecticii care trebuia să dezvolte — ca limbaj cinematografic — ceea ce exista embrionar în „Octombrie". În această direcție credea Eisenstein că se află tematica cinematografiei viitorului. Adică în „regiunea filozofică". Dar înainte de a putea începe acest film socotea necesară o perioadă de pregătire de un an — un an și jumătate. Căci terenul era total virgin, *tabula rasa*. Se gîndea la necesitatea unei îndelungi investigații prealabile, pentru a nu risca să compromită o temă atît de importantă. Se gîndea la această muncă ca la „Magnitogorskul cinematografiei". O discuție ulterioară, în primăvara lui 1929, cu Stalin și indicațiile primite cu acest prilej îl vor determina să amîne realizarea temei în favoarea unor sarcini de actualitate imediată. Dar la aceasta contribui și convingerea sa că tema nu va putea fi apropiată decît după ce va stăpîni tehnica filmului sonor.

În perioada aceea Eisenstein avea grave probleme privind situația sa, locul său în cinematografia sovietică. Avea conflicte cu „Lef". Întîlnirile „stîngiștilor" încetaseră, dar într-o zi, în martie 1928, membrii principali ai redacției „Novîi Lef" se întrunîră în locuința lui S. Tretiakov, invitîndu-l și pe Eisenstein. Maiakovski încercă insistent să-l convingă să nu rupă cu „Lef", dar Eisenstein explică încă o dată că, după părerea sa, „Lef" nu are nici o perspectivă. Trăia o amărăciune care depășea însă această discuție. I-o confesă, într-o scrisoare, lui Moussinac : „Sînt sigur că cinematografia «va fi». Că va veni de la noi... Dar totuși ! Nu vreau în nici un chip să vă dezamăgesc : trebuie totdeauna să ai un loc încotro să-ți poți întoarce privirea și să recapeți încrederea, dar atenție la ochelarii trandafirii ! Nici la noi nu este o duminică perpetuă !... Mi-e teamă, tare teamă. Și... faptele sînt de partea mea. E vorba de faptul că încetăm să fim «frondeurs». Devenim predi-

catori! Am impresia că marele suflu al lui 1917 care a lansat cinematografia noastră începe să se disperseze... Devenim clasici... Rănile sîngerînde sînt vindecate — nu mai există prilejul de a lansa strigătele ascuțite care sfîșie tradițiile peliculei! Torte cu frișcă în locul urii demodate!... Ne pierdem dinții. Încetăm să fim luptători. Devenim rentieri. Foarte rentieri și foarte, foarte mici! Ne pierdem dinții, pentru că nu mai avem nevoie de ei: nu-i nevoie să mesteci ceea ce iese din gură! Și este foarte greu să nu vomiți cînd curentul te duce spre insula «mediei juste». Această medie justă, aceste «aproape» în loc de «da și nu» îți răscolesc sîngele. Îți răstoarnă măruntaiele... Dacă îmi spuneți că tronați în chip de Isus pe Golgota cinematografiei, eu, la rîndul meu, nu mă simt mai puțin spînzurat alături de dumneavoastră. În chip de bun sau rău tîlhar — asta nu o pot spune. (Se va vedea — dacă sucomb — va însemna că am fost cel rău!) Dar în orice caz cu pieptul străpuns! Niciodată nu trebuie să luați cinematografia noastră «în bloc»... văd cu groază cum «avangarda» noastră ajunge (încetul cu încetul) o academie infatuată, manierată, cu tocă, roșie încă, dar capricios șifonată peste fracul estetic și tradițional de o tăietură perfectă, impecabilă... Este sufocant! Și nu este numai «aripa» din Leningrad care tinde spre «clasicism» — cel mai dezgustător dintre clasicismele posibile! — ci este tendința majorității lucrurilor care se fac. Și ceea ce e mai rău — sînt tendințele celor pentru care lucrăm!... «Evoluăm» calm acolo unde începe din nou necesitatea de a revoluționa pînă la temelii, ceea ce devine stilism steril în loc de a fi palpitația vieții și a pasiunii adevărate!... Destule «Ieremiade»... Să nu lăsăm să fugă optimismul! La arme, cetățeni! La lovituri de coarne în stomacurile celor ce se opun la ceea ce *trebuie* făcut!"

Am reprodus pe larg aceste fragmente din scrisoare pentru că pe de o parte ne dezvăluie starea de spirit și problemele lui Eisenstein în acea perioadă, indicînd și motivarea intimă a drumului ales în următorul său film, „Vechiul și Noul", iar pe de altă parte lămuresc modul său de „gîndire" și de reacție față de asemenea dificultăți în creație, dificultăți care, departe de a dispărea în viitor, se vor accentua și multiplica.

Spiritul activ, combativ care-l caracteriză pe Eisenstein nu se manifesta numai în propria sa creație. Ci și în atitudinea responsabilă față de întreaga cinematografie a patriei sale. Cazul Dovjenko este edificator. Un an după „Potemkin", după ce devenise celebru în lume, Eisenstein primește un telefon de la reprezentantul oficiului cinematografic din Ucraina: „Vă implor să veniți. Vă implor veniți să vedeți filmul care ni s-a trimis. Se numește «Zvenigora» și nimeni nu înțelege nimic". Eisenstein se duce. Lume multă. În îmbulzeală îi strînge mîna regizorului. Află că-l cheamă Alexandr Dovjenko. Proiecția începe și ecranul reflectă o operă despre care Eisenstein gîndește: „Doamne sfinte! Ce nu poți vedea aci!" Apoi se îngrozește la gîndul că, după ce filmul se va termina, va trebui să găsească ceva inteligent de spus. Dar filmul începe să-i placă. Îi place din ce în ce mai mult. Are acum certitudinea că un nou realizator de film se născuse. Se aprinde lumina. Eisenstein e alături de Pudovkin. Cînd Dovjenko vine la ei cu un surîs timid, este răsplătit cu o caldă și sinceră strîngere de mînă, într-un elan de bucurie. Eisenstein se bucură din tot sufletul. După vizionare aleargă în foaier, de la un grup la altul, pentru a lăuda filmul. Așa a fost consacrat Dovjenko ca regizor. Entuziasmul lui Eisenstein, care l-a ajutat enorm pe proaspătul cineast, nu contenește. Ajuns acasă, irumpe în camera prietenului său Strauch: „Ce băiat formidabil a venit din Ucraina! Ce film minunat mi-a arătat!" Mai tîrziu, în zilele focului muncii la montajul filmului „Vechiul și Noul", Eisenstein își rupe din timp pentru a participa la sărbătorirea lui Dovjenko la casa cineaștilor, cu prilejul premierei „Arsenalului". În trei, împreună cu Pudovkin, petrec minunat în jurul cîtorva sandviciuri și sticle de apă minerală, jucînd într-o veselie adolescentină rolurile lui da Vinci (Eisenstein), Michelangelo (Dovjenko) și Rafael (Pudovkin). Este un joc vesel, debordant, între scaunele și mesele răsturnate, care durează pînă în zori. Așa l-a primit Eisenstein pe Dovjenko în familia cineaștilor. Mai tîrziu relațiile lor au devenit sporadice. Dovjenko preluă idei din „Octombrie", pe care le puse la baza unui întreg film al său. Dar după cîțiva ani, cu primul prilej, Dovjenko îl atacă în public pe Eisenstein, inelegant și cu răutate, și încă într-un moment cît se poate de dificil pentru cel care-l aju-

tase să se afirme în arta sa. În schimb, în însemnările sale autobiografice, evenimentul pe care l-am povestit mai sus este notat de Dovjenko cu o singură propoziţiune : „Specialiştii au primit filmul foarte bine". Atît. Este una din formele în care Eisenstein avea de suferit din partea celor din jur, pe care-i copleşise cu generozitatea sa. Nu-l iertau nici cei care se simţeau jigniţi de ironia sa, dar nici ceilalţi nu-i puteau ierta generozitatea.

Totul pornea la el de la o combustie interioară, în care singura preocupare era cea pentru artă. Credea în puterea artei şi atunci cînd André Malraux vizitase Uniunea Sovietică declarîndu-i : „Dacă eu aş lucra aici, m-aş ruşina să scriu doar cărţi", Eisenstein încercă să-l convingă cu pasiune că romanele sale sînt documente ale epocii, la fel de importante ca fabricile.

Aşadar Eisenstein se decise să nu-şi abandoneze lupta, nu renunţă la optimismul său, la nevoia sa de inovaţie. Continua reînnoire a artei sale este caracterizatoare. Era totdeauna înaintea epocii sale. Declara în acea vreme că, în timp ce „Greva" căpăta un premiu la Paris, el folosea o nouă modalitate în „Potemkin", în timp ce America se entuziasma pentru „Potemkin", el, saturat de acest film, pornise la realizarea unui lucru cu totul diferit în „Octombrie". Şi, curînd după aceea, „Octombrie" îi păru complet perimat şi încercă să dezvolte o metodă nouă în „Vechiul şi Noul".

4 *„Vechiul şi Noul"*

În iunie 1928 Eisenstein reluă munca la „Linia generală", intitulat acum „Vechiul şi Noul".

Filmul era în intenţia autorului tot un experiment. Dar de data aceasta unul clar, simplu, pe înţelesul milioanelor de spectatori. În prima formă filmul era un „geamăt" pentru lipsurile muncii la sate. De atunci situaţia se schimbase, se modificaseră şi sarcinile partinice în acest sens şi mulţi martori ai evenimentelor vorbesc despre schimbări substanţiale ce s-au impus faţă de versiunea primară.

Totuşi, comparînd scenariul iniţial cu filmul, Jay Leyda este de părere că, la reluarea turnărilor, Eisenstein a continuat realizarea aceluiaşi scenariu care fusese fixat de la început.

Eisenstein continua principiul de construcţie a părţilor, folosit în „Potemkin", dar „Vechiul şi Noul" trebuia, în intenţia regizorului, să-i fie superior lui „Potemkin" prin concepţie.

Pentru prima oară dramaturgia unui film al lui Eisenstein include prezenţa unui erou : Marfa Lapkina, care polarizează întîmplările din film.

„Vechiul şi Noul" relatează drumul parcurs de o colectivitate ţărănească de la starea de înapoiere groaznică în care se află, spre bunăstarea pe care le-o asigură colhozul. Motorul acestei transformări este ţăranca Marfa Lapkina şi agronomul raionului. Ei reuşesc să combată înapoierea ţăranilor şi misticismul lor, să le creeze un spirit de colectivitate cu mijloace practice, aducînd în sat, pe rînd, un separator de lapte, un taur şi un tractor.

În viziunea sa plastic-dramatică, Eisenstein alege trei simboluri în jurul cărora va gravita dramaturgia filmului : separatorul de lapte (găseşte afişul reclamă al unui separator american, pe care-l prinde pe peretele camerei sale, unde îl păstrează pînă la sfîrşitul filmării), taurul (care va trebui să devină punctul de pornire pentru crearea septelului colhozului) şi tractorul (pe care colhoznicii îl vor obţine cu atîta caznă). Două simboluri ale vieţii moderne, ale mecanizării, şi unul natural, simbol al fertilităţii.

Una din scenele-cheie ale filmului va deveni acea legendă onirică insolită a fertilizării vacii de către taur, superbă prin barbaria ei, ca un imn păgîn închinat zeului fertilităţii. Strîngînd în mîini banii pentru cumpărarea taurului, Marfa adoarme şi visează. Soarele se urcă pe cer, se măreşte şi deodată i se substituie un taur. Acesta creşte pînă devine gigantic şi umple tot cerul. Începe o ploaie de lapte care inundă totul, case, pămîntul, parcă întregul univers. Iar din pămîntul fertilizat apar superbe grajduri de vite, crescătorii de porci, de găini... Deodată satul, cel real, se pregăteşte de nuntă. Fetele cu ghirlande de flori aşteaptă să întîmpine mireasa. Şi după o lungă aşteptare mireasa apare împodobită sărbătoreşte : e o vacă. Apoi

mirele : taurul, uriaș, puternic. Și împreunarea lor are loc în timp ce pămîntul începe să tremure, artificii inundă tot ecranul și se dizolvă apoi în imaginea a nenumărați viței. Deodată Marfa se trezește.

Separatorul de lapte este și el un simbol, mecanic, al fertilității și în acest sens este concepută scena memorabilă în care țăranii îl înconjoară pentru a urmări cum va apare prima picătură de unt. Și de această dată picătura va crește în amploarea ei dramatică, să zicem așa, și șuvoaiele de lichid alb nu vor picura numai din țeava separatorului, ci vor țîșni în jerbă din fîntîni arteziene simbolice.

Eisenstein își concepe tot filmul organizat în jurul acestor simboluri, pe care le și opune simbolurilor înapoierii. Astfel scena separatorului de lapte se opunea unei secvențe, păstrată din vechea formă : procesiunea religioasă disperată a țăranilor pentru invocarea ploii în timpul unei secete.

Concepția despre film a lui Eisenstein este ghidată de preocuparea sa pentru studiul formelor extazului. Preocuparea aceasta pornea de la aceea pentru patetic. Pateticul era, de la „Potemkin" cel puțin, în continuare scopul căutărilor sale. Pateticul poate fi atins, medita artistul, prin nașterea bruscă a tuturor pasiunilor îndreptate spre un singur scop. Dar exploziile nu se petrec zilnic și nu e posibil să refacă mereu același „Potemkin" în legătură cu zeci de alte revolte similare. Căutările sale trebuiau îndreptate deci în alt sens. În crearea pateticului legat de cotidian. Adică polarizarea, într-un fapt anodin, a tuturor pasiunilor oamenilor, a tuturor speranțelor lor. „Astfel imaginea, devenind fixația unui ideal sau a unui paroxism, va putea cuprinde extazul, acesta fiind sublimarea idealului în cauză". Așa apare separatorul de lapte din „Vechiul și Noul". Nu are importanță ca obiect, ci numai prin ceea ce semnifică : un moment al transformărilor de conștiință, al răsturnării sensurilor vieții țăranilor. Jean Mitry, cu care Eisenstein a vorbit despre aceasta, își amintește astfel de ideile expuse de realizator : „să transforme în patetic ceea ce nu este de loc sau nu pare a fi... să ajungă la extaz, să determine un soi de beatitudine prin care spectatorul — cu conștiința parcă paralizată —

intră într-o stare de receptivitate imediată și participă emoțional (și, de aci, mental) la acțiunea reprezentată. El visa la un fel de hipnoză prin film..."

În acest sens — și numai în acesta, nu în cel religios cum au afirmat unii despre acest artist [1] care are în fiecare din filmele sale sarcastice atacuri împotriva misticii religioase — în acest sens, deci, căutările despre formele extazului vor fi prezente în toată opera lui Eisenstein pînă la „Ivan". Sursa acestor căutări viitoare se află în perioada la care ne referim acum. Religia îl interesează exclusiv ca posibilitate de manifestare a extazului și preocuparea sa pentru formele cultului derivă tot de aci („Ateismul meu seamănă cu al lui Anatole France : este indisolubil legat de formele vizibile ale cultului").

Cu aceste gînduri și intenții începu Eisenstein munca la „Vechiul și Noul".

Nu avem decît puține date privind filmările pentru „Vechiul și Noul" care au reînceput în primăvară, 1928. Știm de un șir de necazuri din pricina condițiilor meteorologice, echipa fiind nevoită să migreze pentru a scăpa de îngheț și zăpadă de la Rostov pe Don spre Baku, spre stepa Mugan, spre granița persană, unde însă ploi torențiale și un noroi îngrozitor împiedică adeseori filmările, apoi provincia Riazan, Penza...

Concepția filmărilor reiese dintr-un text al lui Tisse care o rezumă astfel : „Scopul nostru în acest film : să obținem efecte artistice și tehnice prin metode cu totul noi filmînd realitatea cu simplitate".

Căutarea interpretei principale a fost un adevărat calvar. Pera Attașeva își amintește : „Filmările se desfășurau, dar eroina încă nu fusese găsită. De două luni regizorii «Liniei generale» — titlul inițial al filmului, n.n. — explorau gările, adăposturile de noapte (aici fuseseră găsiți in-

[1] Ateismul său a urmat abia după „o perioadă de religiozitate isterică infantilă și sentimente mistice juvenile". Părintele Nikolai Pereșvalski, mentorul său religios din copilărie, îl impresionase mult în această perioadă, deoarece oficia cu un dramatism copleșitor ritualurile religioase. De aci probabil, își închipuie Eisenstein, se trage atracția sa pentru spectacolul bisericesc, ca și pasiunea pentru bogăția veșmintelor de cult. „Ateist am devenit după aceea."

terpreții pentru procesiunea religioasă), fabricile. Călătoreau prin țară. Convocau femeile, sunînd clopotele bisericilor. Se uitau la mii de fețe și făceau numeroase probe. Dar eroina nu era găsită ! În această situație Eisenstein se decise să facă un pas opus tuturor principiilor sale formulate la începutul filmărilor — se hotărî să încerce o actriță pentru acest rol. Anchetele printre actrițe începură. Însă nu ieși nimic din toate acestea. Actrițele se socoteau jignite cînd erau întrebate dacă știu să mulgă o vacă, să are sau să conducă un tractor. Răspundeau cu demnitate «Nu !» și cu aceasta ancheta se încheie..." În sfîrșit — printr-o întîmplare — a fost găsită interpreta : țăranca analfabetă Marfa Lapkina din Konstantinovka, care doar cu greu a putut fi înduplecată să abandoneze un timp munca cîmpului pentru a filma.

Filmîndu-și interpreții, Eisenstein își reamintește impresia din tinerețe, de lîngă Holm, dejunul la familia Pudov și acele apariții cvasionirice de prim-planuri bizare. Urechea și ceafa chiaburului hipertrofiate pînă la dimensiunile întregului ecran, un nas uriaș, o mînă atîrnînd greu deasupra doniței de cvas, un greiere hiperdimensionat — toate acestea „se împleteau fără încetare în sarabanda de peisaje și scene țărănești de gen" din film.

Eisenstein realizează filmările adeseori în sensul unor parodii ale unor alte filme bine cunoscute. Finalul, într-o variantă, are un accent liric, fiind o ușoară parodie a lui Chaplin din „A woman of Paris". Jay Leyda comentează și alte intenții de acest fel : faimoasa scenă satirică, grotescă a birocrației celor ce repartizează tractoarele este o parodie a uneia similare, dar serioasă, din „Sfîrșitul St. Petersburgului" a lui Pudovkin, triumful final al tractorului — o parodie a unui film wild-west și chiar „Three Ages" a lui Buster Keaton a fost prezent în structura originală a filmului lui Eisenstein.

Filmările se fac și acum într-o mare încordare. Se filmează cîte douăsprezece ore pe zi și uneori cu cîte cinci aparate simultan pentru a se face economie de timp. Exterioarele se termină în august 1928 cînd echipa se întoarce la Moscova pentru filmările de studio. (În această perioadă de muncă intensă, Eisenstein începe paralel uriașa sa activitate teoretică și scrie acum mult analizîndu-și opera,

făcînd cercetări estetice. Scopul acestor numeroase scrieri, susține Jay Leyda era „să găsească, să clarifice sensurile ascunse ale gîndurilor și faptelor născute în înfierbîntarea creației, să se pregătească pentru *următoarele* etape".

În timpul muncii la montaj, muncă ce se dovedește trudnică, Eisenstein are numeroase probleme. Cînd nu poate rezolva bine o secvență (probabil cea a separatorului), pare-se că apelează la propria sa experiență trecută, pentru a descoperi „secretul" creației sale anterioare, pentru a analiza soluții artistice găsite cu alt prilej și revede pentru aceasta de cîteva ori secvența scărilor din Odesa, din „Crucișătorul Potemkin". Chiar și ideea folosirii culorii într-un film alb-negru (steagul roșu din „Potemkin") revine aici : în secvența „separatorul" și în aceea a „nunții taurului" Eisenstein introduce fragmente scurte de peliculă fără imagine, vopsite în diferite culori. Prin acest procedeu el încearcă „să patetizeze expunerea".

Montajul filmului este realizat sub influența puternică pe care au avut-o asupra lui Eisenstein spectacolele teatrului Kabuki, arta actorilor japonezi pe care îi văzuse cu prilejul turneului lor din Moscova, în 1928, în timpul muncii la film. Eisenstein, fascinat de trupa actorilor Kabuki, scrise atunci un articol elogios și metoda lor deveni baza montajului filmului său. Geneza ideilor, a metodei inedite din „Vechiul și Noul", își are deci aci una din principalele sale surse. Lucrurile se ordonează însă organic, ideile născîndu-se una dintr-alta și căpătînd astfel suită, păstrîndu-și perfecta consecvență. În articolul său mai vechi, din 1923, Eisenstein stabilea teoretic unitatea spectacolului teatral, ceea ce în acea vreme numea „atracție". El afirma, dacă ne amintim, identitatea de valoare între tremoloul de timpan și monologul lui Romeo sau zgomotul tunului descărcat deasupra capetelor spectatorilor. La teatrul Kabuki, Eisenstein întîlnește existența în practică a principiilor la care se gîndise cu ani în urmă, realizate aici, intuitiv, prin ceea ce el numește acum „ansamblul monistic". „Sunet-mișcare-spațiu-voce *nu se acompaniază* aici (nici măcar paralel) unul pe altul, ci funcționează ca *elemente de egală semnificație.*" În teatrul Kabuki „auzi mișcarea" și „vezi sunetul".

Sub influența acestei impresii puternice Eisenstein lucrează la montajul filmului său, făcînd în practica muncii noi mari descoperiri în privința expresiei cinematografice. Lucrează la montaj într-un „extaz creator", într-o febră în care se lasă impregnat de cadrele filmului său pe care „le aude și le simte". Din nou descoperirea mecanismului metodei de creație este ulterioară „extazului creator" și are loc în momentul, de loc poetic, în care regizorul este nevoit să-și treacă filmul terminat prin masa de montaj pentru a-l scurta. Acesta nu mai e un moment de inspirație, ci o simplă operație tehnică. Revăzîndu-și astfel opera, artistul rămîne uimit de ea : montajul procesiunii religioase îi apare ciudat prin aparenta lipsă de rațiune a îmbinării cadrelor. Criteriul montajului i se pare în afara oricărui criteriu normal cinematografic, cu totul de neînțeles. Abia încercînd să-și înțeleagă propria sa creație, descoperă noile legi pe care le făurise. Din nou : „Nu caut, ci găsesc". Din nou o descoperire importantă este în fapt o palpitantă aventură interioară pe care o trăiește artistul. Descoperă acum existența unei „a patra dimensiuni filmice", prin ceea ce numește „armonica vizuală" [1]. „Armonicele vizuale se dovedesc... un element al unei a patra dimensiuni !... Posedînd un asemenea instrument excelent al percepției, pentru senzația mișcării, ca cinematografia — chiar și la nivelul ei primitiv — vom învăța curînd să ne orientăm în această continuitate spațiu-timp quadridimensională [2] și să ne simțim atît de acasă în ea ca și în propriii noștri papuci."

Ce sînt „armonicele vizuale" și de aci, prin derivație, „montajul armonic" ? Montajul „ortodox", afirmă Eisenstein (și acum socotește „ortodox" și montajul practicat de el pînă la acest film) este un „montaj pe dominantă". Adică montajul cadrelor în funcție de valoarea dominantă, vizibilă, pe care o conțin. Efectul emotiv în acest caz derivă — să ne amintim de „Potemkin" — din alăturarea,

[1] Armonice (ale fundamentalei sau dominantei), în muzică, sînt vibrațiile care apar o dată cu vibrația tonului dominant, pe care îl însoțesc.

[2] Aluzie la o afirmație a lui Albert Einstein citată de el mai înainte.

din ciocnirea a două cadre cu dominante opuse, care intrau în conflict (opuse prin valoare grafică, prin mărimea încadraturii, lungimea cadrului etc.). Tocmai pentru crearea dominantei unei secvențe, în „Potemkin", Eisenstein folosise acele cadre-ghid. În secvența ceței din „Potemkin", realizatorul practicase „montajul tonal", sau „melodic-emotiv". „Montajul armonic" este o fază superioară. Denumirea derivă din muzică și ea explică și esența ideii. Depășind deci modalitatea folosirii unei singure dominante, Eisenstein constată, prin analogie, că „în combinații care exploatează aceste vibrații colaterale — care nu sînt altceva decît însuși materialul filmat — noi putem realiza, într-un mod analog cu muzica, complexul armonic vizual al cadrului". Astfel este construit montajul în „Vechiul și Noul". Adică construit nu pe dominante particulare, ci ghidîndu-se după toți stimulii conținuți de materialul filmat. Toți acești factori stimulativi simultani concură spre o unitate care determină „simțul" cadrului. Metoda are de aceea o „calitate fiziologică", acționînd nemijlocit asupra simțurilor spectatorilor, „ca și în acea muzică care este construită pe utilizarea dublă a armoniilor. Nu *clasicismul* lui Beethoven, ci *calitatea fiziologică* a lui Debussy și Scriabin".

Ne aflăm deci la o formă superioară a polifoniei despre care mai fusese vorba. Pentru o clarificare a acestor teze teoretice să dăm un exemplu din „Vechiul și Noul" în care „montajul armonic" realizează o „progresie simultană a unei serii multiple de linii care-și păstrează fiecare propria ordine de construcție, independentă, și contribuie în același timp la ordonarea compoziției generale". Exemplul este scena procesiunii religioase, în care Eisenstein distinge următoarele șapte linii :

1. linia „afectivă", emoțională a subiectului, care crește de la cadru la cadru ;

2. linia prim-planurilor succesive care cresc în intensitate plastică ;

3. linia extazului progresiv al celor din procesiune, urmărită prin conținutul dramatic al prim-planurilor ;

4. linia „vocii" femeilor (fețele cîntărețelor) ;

5. cea a „vocii" bărbaților (fețele cîntăreților) ;

6. linia celor ce îngenunchează la trecerea icoanei, a căror cadență se accentuează, născînd totodată un „contra-curent" al liniei purtătorilor de icoane și cruci ;

7. linia prosternărilor, care unește toate curentele în mișcarea generală a secvenței „de la cer pînă la praf" : de la strălucirea vîrfului crucilor îndreptate spre cer, pînă la fețele oamenilor bătînd fruntea în praf.

Montajul își atinge efectul total prin „senzația compozită a tuturor acestor elemente în ansamblul lor organic". Pentru aceasta intensifică Eisenstein conținutul fiecărui „rezonator armonic". (De altminteri secvența era tot rezonanța unei impresii din copilărie cînd asistase, în vara toridă a lui 1914, la procesiunea sfințirii bisericii din Staraia Russa. „Această impresie vie constituia baza pentru procesiunea mea în filmul «Vechiul și Noul».") Sau un alt exemplu mai simplu : scena întrecerii la cosit. Diferitele cadre ale montajului conțin o singură mișcare dintr-o parte a cadrului într-alta. „Și am rîs cînd am văzut spectatorii mai sensibili legănîndu-se dintr-o parte într-alta, din ce în ce mai repede, pe măsură ce cadrele erau scurtate. Efectul era același ca cel al unei fanfare executînd un simplu marș."

Lucrurile par complicate la prima vedere dar este necesar un efort pentru a le urmări dacă vrem să înțelegem vreodată mersul gîndurilor lui Eisenstein. Cu atît mai mult cu cît importanța acestui film este deosebită în creația artistului. Este un moment de răscruce. Pentru prima oară apar în preocupările sale creatoare căutări în domeniul culorii. Montajul armonic conține și culoarea ca „rezonator armonic". În al doilea rînd, cu toate nereușitele sale inerente unui experiment, „Vechiul și Noul" este încununarea unei suite de creații și de reducții teoretice, este punctul culminant al filmului mut practicat și cercetat pe plan estetic de Eisenstein. Continuitatea perfectă, armonioasă a creației și gîndirii sale ajunge, prin acest film, la cinematografia sonoră, pasul următor fiind celebrul său montaj vertical, audio-sonor, ale cărei premise există deci de la „Potemkin" încă. De altfel în timpul lucrului la „Vechiul și Noul", în vara lui 1928, Eisenstein scrie celebrul manifest (semnat și de Pudovkin și Alexandrov) care stă și azi la baza esteticii filmului sonor, în care expune

ideea „contrapunctului orchestral între imaginea vizuală și auditivă" [1]. Și încă lucrînd la „Vechiul și Noul" proiectează o sonorizare a acestui film, care însă nu a mai fost realizată niciodată. În această epocă Eisenstein vede viitorul cinematografiei numai în filmul sonor.

Inovațiile lui Eisenstein, realizate în „Vechiul și Noul", nu se opresc însă aici. Nu le vom înșira acum, dar trebuie oricum amintită desăvîrșirea descoperirii, a cărei denumire i-a dat-o el, a montajului în cadru : mizancadru. Compoziția în adîncime — cadrul în care atît primul plan al acțiunii cît și celelalte în adîncime sînt clare și joacă simultan și coordonat roluri dramatice — este pusă la punct în „Vechiul și Noul". Necesitatea apariției unei asemenea mișcări în cadru se naște din esența montajului armonic. Sursele emotive însă le găsim în acele impresii din copilărie în legătură cu Poe, în dragostea sa pentru Degas, în lecturi ale lui Pușkin, Gogol, Dostoievski. Toate convergeau spre nevoia și posibilitatea de a ține sub focul observației, *simultan,* diferitele planuri ale evenimentului. În „Vechiul și Noul" aceasta capătă o formă precisă, ideea este exploatată și va fi dusă mai departe în filmul mexican și mai cu seamă în „Ivan". Dar trebuie precizat încă o dată că inovația de răsunet în mijloacele de expresie artistică, folosite peste un deceniu și jumătate de Wyler și apoi de Orson Welles, o întîlnim mult înainte în creația și scrierile teoretice ale lui Eisenstein.

*
* *

După terminarea filmului (filmările s-au terminat în noiembrie 1928), după ce erau gata chiar și cîteva copii, Eisenstein a fost nevoit, relatează Alexandrov, să refacă, la indicațiile lui Stalin, finalul. În primăvara lui 1929

[1] O dovadă a faptului că Eisenstein este autorul real al acestui manifest : în 1931—32 Pudovkin realizează un film, „O simplă întîmplare", în care încearcă aplicarea principiilor enunțate în manifest. Dar aplicarea lor este atît de mecanică și de aceea neconvingătoare, încît a dus la un penibil eșec și filmul n-a putut fi de aceea proiectat decît în versiune mută.

Eisenstein gonește timp de 2 luni din sat în sat, din Caucazul de nord pînă în Ucraina, pentru a înlocui, așa cum i se ceruse, finalul filmului cu, ceea ce numea ironic, un fel de semiepilog patetic [1].

Între timp Eisenstein se pregătește pentru o mare călătorie. Douglas Fairbanks și Mary Pickford, cînd fuseseră la Moscova în 1926, entuziasmați de opera regizorului rus, încercară să-i medieze un contract cu America, cu United Artists, firmă din care făceau parte. Eisenstein dorește acest voiaj — ale cărui pregătiri se fac încă din 1928 — nu pentru „partea hollywoodiană" a S.U.A. care nu-l interesează de loc, ci pentru că este curios să cunoască țara și mai cu seamă tehnica sonorului. În timp ce el lucrează din plin la „Vechiul și Noul", Sovkino duce tratative cu United Artists. Eisenstein face proiecte, concomitent cu munca la film își pregătește călătoria, deși aceasta este încă incertă. Speră să poată întreprinde călătoria la începutul lui 1929, dar în același timp declară că „înainte de a reveni din America nu v-aș putea spune precis că o să mă duc acolo !" Tratativele se prelungesc. La sfîrșitul lui 1928, Joseph Schenk de la firma „Metro-Goldwyn-Mayer" îi transmite dorința de a-l invita în America în anul următor. Pregătirile de călătorie continuă atît în corespondență, cît și în întîlniri cu vizitatori străini în Moscova. Printre ei se află și pictorul Diego Rivera, care-l entuziasmează pentru Mexic, și romancierul american Theodor Dreiser.

În septembrie 1929 are loc prezentarea filmului „Vechiul și Noul" (premiera avea să aibă loc la 7 octombrie). La 19 august, însoțit de Tisse și Alexandrov, Eisenstein pornește în călătoria prin Europa și America.

[1] Din fericire s-au păstrat variante ale finalului. Leyda semnalează însă și un alt final (într-o primă versiune) care probabil nu s-a mai păstrat.

VII. CALATORIA

Eisenstein plecă la Berlin luînd cu el o copie din „Vechiul și Noul", pentru a-l prezenta în capitala Germaniei. Pleacă avînd o serie de proiecte. Printre acestea, în primul rînd călătoria și angajamentul la Hollywood și apoi o invitație în Elveția la Congresul cinematografiei independente. În afara proiectelor, posedă, ca și cei doi tovarăși ai săi, minima sumă de 25 de dolari, singura sa avere materială cu care este nevoit să se descurce.

1 Berlin — La Sarraz — Berlin

Prima etapă este, așadar, Berlinul. Copia filmului cu care sosise trebuia prezentată publicului într-o versiune pentru Germania pe care Eisenstein intenționa să o monteze la Berlin și pentru care voia să colaboreze din nou cu Meisel în vederea sonorizării. Aduce și manuscrisul neterminat al unei cărți de probleme teoretice ale cinematografiei, cu gîndul de a o publica.

Berlinul îl primește cu onoruri, dar tot aici are o grea decepție : află că Joseph Schenk a renunțat între timp la contractul hollywoodian.

Eisenstein ia cunoștință de viața berlineză cu o atenție dispersată într-o multitudine de direcții, constatînd „con-

fuzia și haosul Germaniei postbelice". Se întîlnește cu Jannings. Îl cunoscuse cu trei ani înainte, cu prilejul primei sale vizite la Berlin (în martie-aprilie 1926 ; se pare că apoi fusese și în februarie 1928). Fusese atunci la Tempelhof unde Jannings turna în „Faust". Eisenstein rugase pe cineva să-i înmîneze vedetei cartea de vizită a lui Egon Erwin Kisch care-l recomanda în termeni foarte călduroși pe tînărul regizor sovietic ; Jannings, pe vîrful unei stînci în chip de stăpîn al iadului, îi comunică doar cu o maiestuoasă înclinare a capului că binevoise să-i observe prezența. Acum, în 1929, vedeta încercă să-l convingă cu insistență pe Eisenstein să facă un film despre Potemkin ; desigur, este vorba despre adevăratul prinț Potemkin, favoritul chior al țarinei Ekaterina : „Dacă dumneata faci acest film, eu sînt dispus să-mi scot un ochi !"

De la Berlin, Eisenstein, însoțit de Tisse și Alexandrov, pleacă în Elveția pentru a participa la primul Congres internațional al cinematografiei independente. Autoritățile elvețiene nu agreează sosirea cineaștilor sovietici, care sînt nevoiți să aștepte 24 de ore la graniță, pînă cînd, în urma unor intervenții, li se permite totuși intrarea. Congresul se ține între 3—7 septembrie la castelul La Sarraz, lîngă Lausanne, proprietate a doamnei Hélène de Mandrot, o entuziastă care suportă cheltuielile. Frumoasa castelană, cum o numesc tot timpul congresiștii, are o slăbiciune secretă pentru delegația sovietică și, la despărțire, va exclama oftînd : „Oh ! bolșevicii aceștia !... Singurii adevărați gentlemeni !"

Congresul, întrunit din inițiativa lui Robert Aron și Jeaninne Bouissounouse, intenționa să organizeze o Ligă a cinecluburilor din diferite țări pentru a grupa astfel acțiunile celor ce luptau pentru un film independent, neaservit intereselor comerciale și, totodată, să pună bazele unei Cooperative internaționale, cu sediul la Paris, care să poată produce filme. Participau la congres cele mai diferite personalități din lumea cinematografică. Dar ziarul „Le cinéma suisse" constata într-o relatare asupra congresului că „la personnalité la plus mise en vedette... fut le célèbre Eisenstein".

Într-o zi de pauză, congresul se amuză. E o dimineață de joi, cînd, treziți de la ora 6, congresiștii încep, în regia

lui Eisenstein și a lui Hans Richter, turnarea unui film care urma să simbolizeze, de fapt, chiar obiectul discuțiilor de la congres. Sub privirile îngrozite, dar totuși binevoitoare ale proprietarei, castelul este răvășit, relicvele medievale devin obiecte de recuzită, iarba splendidă a parcului este călcată în picioare o dată cu florile și vița sălbatică. Congresiștii se dezlănțuie. Eisenstein conduce filmările. Jeaninne de Bouissounouse este îmbrăcată într-o rochie albă, cu o eșarfă din hîrtie a „cinematografiei independente" și un sutien alcătuit din două bobine de film. Ea simbolizează filmul independent. Captivă a industriei, este legată, cu lanțurile ruginite găsite în pivniță, de hornul monumental al castelului. Armata „independenților" dă asaltul pentru a o elibera. Demența comică se desfășoară din plin. Bela Balázs conduce forțele „comerțului", îmbrăcat într-o armură medievală, la fel ca Isaaks, care transpiră sub metalul greu, împodobit cu pene de struț, în chip de reprezentant al marii industrii, primind lovituri de paloș de la Alfred Marset. Doamna de Mandrot, înduioșată de chinul cavalerilor încinși în armuri, le oferă băuturi răcoritoare și caută prin trusoul ei de nuntă cearșafurile albe necesare turnării unei secvențe cu stafii. Unul din cearșafuri îl împodobește pe Eisenstein, care-l deghizează apoi pe Moussinac în d'Artagnan. Acesta, înfruntînd halebardele armatei lui Balázs, pornește la asaltul acoperișului castelului pentru a se apropia de hornul de care e înlănțuită „cinematografia". Olanele alunecă de sub picioarele eroului care riscă să se prăbușească de la înălțimi, trăgîndu-l după sine și pe Tisse care filmează scena. Eisenstein preia apoi capa lui d'Artagnan pentru ca, urcat călare pe masa unui aparat de proiecție, cu un coif pe cap și o lance în brațe, să-l întruchipeze pe Don Quijotte. Jean-Georges Auriol flutură un număr din „Revue du Cinéma" în chip de stindard și se luptă cu ajutorul mașinii de scris transformată în mitralieră. În secvența finală, un cineast japonez, personificînd „filmul comercial", îndeplinește ritualul complet al unui harakiri.

Din păcate pelicula aceasta a fost pierdută de Eisenstein și pînă în prezent nu i s-a putut da de urmă.

După încheierea congresului, Eisenstein pleacă la Zürich împreună cu colaboratorii săi. Fusese invitat aici pentru

realizarea unui film destinat legalizării avorturilor. Tratativele nu ajung la nici un rezultat, deoarece tema i se pare cu totul neinteresantă lui Eisenstein, care declară ironic : „Uitați-vă, lăsați-mă să avortez întregul Zürich, atunci mă interesează ; dar avortul doar pentru o singură femeie, categoric nu !" După ce ține cîteva conferințe, următoarele sînt interzise și i se cere să părăsească țara. Revine la Berlin.

Devine, în decursul șederii sale la Berlin, una din cele mai sărbătorite personalități ale orașului. Vorbește la radio, este centrul discuțiilor de la Romanisches Café, înconjurat de numeroși intelectuali și oameni de artă. Frecventează cele mai diferite medii în decursul explorării Berlinului — vizitează chiar un bal lesbian — și cei mai feluriți oameni : cineaști, actori, muzicieni, pictori, scriitori, balerini...

Se întîlnește cu scriitorul Ernst Toller, cu realizatorii de filme Pabst și Fritz Lang, cu regizorul de teatru Erwin Piscator, cu doctorul Hans Sachs, cunoscut adept al lui Freud pe care Eisenstein îl studiase cu pasiune, cu Brecht, cu George Grosz. Pirandello, interesat în arta cinematografică, îi dă întîlnire într-un restaurant italienesc din Charlottenburg. Eisenstein nu va uita nici mîncarea italienească consumată aici, nici, mai ales, ideile discutate cu acest prilej : Pirandello visează despre posibilitățile dramatice ale vocii comentatorului, iar Eisenstein întrevedea rolul uriaș pe care îl poate avea în cinematografie această voce care intervine în acțiune fiind în afara ei.

Discută iarăși cu Meisel despre sincronizarea ultimului său film, dar proiectul tot nu se concretizează. Hans Feld care îl întîlnește des în acest timp și îl cunoaște îndeaproape descoperă tristețea adîncă pe care Eisenstein, după părerea sa, încearcă s-o ascundă prin ironie și sarcasm. Feld nu este nici primul, nici ultimul care constată această tristețe gravă, cu grijă ascunsă. Remarci disparate ale lui Eisenstein, scăpate în goana condeiului său, o confirmă. Poate și înflăcărarea sa exacerbată uneori — și atunci dificil de împăcat cu luciditatea excesivă a acestui spirit ascuțit — este o formă a refugiului în fața tristeții pe care o dorește mascată. Rămîne deschis cîmpul presupunerilor asupra cauzelor și naturii acestei mari tristeți care cîteodată îl copleșește și răzbate adeseori, alimentînd tragismul operei sale. Am însă motive să cred că descifrarea și publicarea pînă la capăt a moștenirii sale literare — care, se pare, conține autoanalize făcute cu toată cruzimea — va putea oferi cheia acestor întrebări.

Perioada berlineză este și cea a unui proiect de film după cartea lui Albert Londres : „Drumul spre Buenos Aires". Va fi unul din proiectele sale nerealizate, la fel ca și, curînd după aceasta, „Zaharoff", după biografia lui Sir Basil Zaharoff [1], la fel ca și multe altele încă.

De la Berlin, Eisenstein pleacă la Hamburg, invitat de un cineclub muncitoresc, „Volksfilmverband", condus de Willi Bredel, viitorul scriitor, la acea dată încă strungar la o uzină metalurgică. Zece cinematografe sînt închiriate într-o duminică dimineața pentru prezentarea lui „Octombrie". Totuși mii de admiratori nu găsesc bilete și îl așteaptă în fața cinematografelor pe Eisenstein pentru a-i manifesta simpatia. Înaintea spectacolului, la unul dintre cinematografe, Eisenstein ține o cuvîntare despre revoluție și participă după reprezentație la o întîlnire cu spectatorii. Timp de trei zile vizitează Hamburgul în lung și în lat și determină pe cinefilii entuziaști să editeze o revistă care și apare apoi sub titlul „Sozialistische Filmkritik".

Întors la Berlin, zăbovește încă puțin constrîns de o boală și cu acest prilej vorbește, se pare, pentru prima oară de o slăbiciune cardiacă care îl încercase mai demult și despre care nu-i plăcea să pomenească. Este singura dată în această perioadă cînd întîlnim pomenită această afecțiune — și, o dată cu ea, implicit, teama de moarte — care este evident în legătură cu infarctul ce avea să-l doboare peste nici douăzeci de ani.

[1] Această propunere o va relua în Franța, Anglia și S.U.A.

2. *Paris, apoi Anglia*

Sosit la Paris la începutul lunii noiembrie, Eisenstein începe pur şi simplu să devoreze oraşul, inhalînd cu voluptate atmosfera sa, cercetîndu-i fiecare ungher cu un nesaţ firesc pentru un om pasionat şi dornic de atîta vreme să cunoască metropola pe care o ştia de acasă în amănunt. Colindă neîntrerupt străzile : cercetează rînd pe rînd anticarii de pe cheiurile Senei, pivniţele din Rue Bonaparte în căutarea picturilor, străbate Saint-Germain, vizitează apoi Fontainebleau, Compiègne, Versailles, se întoarce în oraş şi explorează Foire aux Puces, umblă prin magazine, detectează în prăvălii de obiecte religioase din cartierul Saint-Sulpice cîteva piese care-i dovedesc deformaţia în superstiţie a religiei, bate străzile din Montmartre, frecventează balurile populare din localurile de dans, întîrzie în cafenelele ticsite de tinerii artişti, rătăceşte pînă şi în saloanele elegante unde este plimbat ca o celebritate, un aristocrat felicitîndu-l o dată pentru „interpretarea strălucită a rolului lui Potemkin" ; admiră îndelung palatele din cartierul Le Marais, refăcînd mental istoria Franţei pe care o cunoaşte în amănunţime, intră în biserici mergînd, fără să mai caute, de-a dreptul la anumite picturi despre care ştie că se găsesc acolo, vizitează bineînţeles muzeele : Cluny, Carnavalet, Louvre... Adeseori drumurile prin muzee devin prilej pentru verificarea ideilor sale despre artă. În faţa picturii lui Da Vinci — „La vierge aux rochers" — îi spune lui Mitry care-l însoţeşte : „Priviţi. Eu *ştiu* că sentimentele de echilibru, de armonie, de perfecţiune pe care mi le dă această operă depind în parte de organizarea geometrică a liniilor şi formelor, precum şi de aşezarea personajelor şi decorului... Or, deşi ştiu aceasta, nu simt mai puţin emoţia intensă, sentimentul extazului care mă răscoleşte şi mă copleşeşte. Raţiunea mă lămureşte, dar abia *după* aceea. Ea nu distruge sentimentul, îl iluminează. Totuşi, inconştient, ca prin reflex, eu îi întorc tabloului — reprezentatului — toate sentimentele pe care mi le naşte reprezentarea, îmbogăţindu-l astfel. Adăugaţi la această matematică toate chemările mai mult sau mai puţin obscure iscate de simbolicul

operei : personajele transfigurate, idealizate nu mai sînt personaje, ci idei încarnate. Şi totul e simbol : privirea e simbol, gestul este simbol, şi atitudinile... şi decorul... Şi cum toate acestea (această impresie generală, această emoţie) sînt raportate instinctiv asupra conţinutului, puteţi vedea cu ce bogăţie emoţională se amplifică îndată. Iată cum ar trebui interpretată o imagine filmică, iată care este raţiunea care mă determină să le compun plastic, iată scopul : să amplific sensul conţinutului cu toţi «rezonatorii armonici», cu toate simbolurile cuprinse în forma particulară prin care se prezintă ochilor noştri «datul imaginii»". Expediţiile pariziene ale lui Eisenstein, ca şi cele similare în alte părţi ale lumii, nu sînt aşadar simple plimbări de plăcere, ci tot atîtea prilejuri pentru confruntarea de idei, pentru îmbogăţirea lor. Să ne amintim de acest comentariu în faţa pînzei din Louvre atunci cînd vom analiza filmele sale de peste un deceniu, „Alexandr Nevski" şi „Ivan cel Groaznic".

La Paris, Eisenstein are prilejul să cunoască o seamă de personalităţi a căror întîlnire are însemnătate pentru el. În afara vechilor sale cunoştinţe, el îl întîlneşte pe H. Barbusse, cu care va rămîne în corespondenţă, pe Marinetti, Abel Gance care îl invită („cînd doriţi, totdeauna o să-mi facă plăcere"), pe Gordon Craig, pe care-l cucereşte, pe Cocteau, pe Fernand Léger, pe care-l admiră, pe scriitorul Blaise Cendrars. Cu acesta din urmă discută posibilitatea adaptării cinematografice a romanului său „Aurul", proiect pe care-l va relua în S.U.A., fără a reuşi însă să-l realizeze. Îl vizitează, prin recomandarea unui... bijutier de pe Rue de la Paix, Şaliapin, propunîndu-i să colaboreze la un film, deoarece doreşte să joace — Don Quichotte (filmul va fi realizat apoi de Pabst). Îi face propuneri pentru alt film celebra Yvette Gilbert. Dar întîlnirea cea mai importantă pentru el este cea cu marele scriitor englez, faţă de care nutreşte o veche admiraţie, James Joyce.

În însemnările sale Eisenstein scrie : „Joyce este un colos". Citise şi recitise „Ulysses". Îl socoteşte pe Joyce, după cum îşi aminteşte M. Seton, singurul scriitor în viaţă care a rupt zidurile tradiţiei literare, care a creat forme noi pentru a exprima procesul interior al gîndirii şi emoţiei. Crede în acelaşi timp că în literatură Joyce a

fost acela care a „dezvoltat linia figurativă a hieroglifelor japoneze". Îl vizitează. Întîlnește, în celebrul scriitor, măcinat de o boală groaznică care l-a dus pînă aproape de orbire, un om modest, glumeț, dedicat exclusiv muncii. Cei doi artiști discută îndelung, vizitele lui Eisenstein se repetă. Joyce îi citește pagini din lucrările sale pe care Eisenstein, acum, în lectura autorului, le înțelege mai bine. Discută mult despre „monologul interior" al cărui exemplu din „Ulysses" îl entuziasmase pe tînărul regizor „prin dezvăluirea desfășurării evenimentelor simultan cu modul particular în care aceste evenimente trec prin conștiință și simțire, adică asociațiile și emoțiile unuia din personajele principale", ale lui Leopold Bloom. Joyce se arată foarte interesat de gîndurile și proiectele lui Eisenstein privind monologul interior. Pe regizor îl preocupă de cinci ani forma cinematografică a unui asemenea monolog, forma sa de montaj. Este convins că numai filmul sonor poate reproduce toate fazele, tot specificul cursului gîndirii. De aceea filmul va continua ceea ce Joyce dusese la apogeu în literatură. Viziunea lui Eisenstein este halucinantă și cuceritoare : „Ca și gîndirea : se vor folosi uneori imagini vizuale. Cu sunet. Sincronizat sau nesincronizat. Apoi numai ca sunete. Informe. Ori imagini sonore : sunete obiectiv închipuite... Apoi vorbire pasionată discontinuă. Nimic decît substantive. Sau numai verbe. Apoi interjecții. Cu zigzaguri, forme lipsite de sens rotindu-se sincronizat cu acestea. Imagini vizuale în goană, peste o liniște desăvîrșită. Apoi înlănțuite cu sunete polifonice. Apoi imagini polifonice. Apoi ambele deodată. Apoi intercalate în desfășurarea exterioară a acțiunii, apoi elementele intercalate ale acțiunii exterioare introduse în monologul interior". Eisenstein recunoștea de mult că literatura lui Joyce pare abracadabrantă pentru „cititorul laic", deoarece scriitorul spărsese tiparele fundamentale ale literaturii. Acum se gîndește să facă același lucru în domeniul filmului. Joyce îl înțelege. Deși aproape complet orb, dorește să vadă fragmente din „Potemkin" și „Octombrie". Discuțiile cu Eisenstein îi lasă o asemenea impresie, încît îi va spune unui prieten că dacă vreodată „Ulysses" va fi transpus pe ecran nu vede decît doi oameni capabili să o facă : W. Ruttman sau Eisenstein.

În timpul șederii la Paris, Eisenstein discută despre posibilitatea obținerii unei comenzi pentru realizarea unui film. Sosise în capitala Franței la invitația uneia din cele mai importante case producătoare de filme. Dar nu se poate înțelege cu producătorii. Se lovește — de data aceasta nu în glumă ca în parodia de la La Sarraz — de cinematografia comercială. I se propune să realizeze un film „popular", cu condiția utilizării unei tinere actrițe într-un rol atractiv. Eisenstein rămîne siderat, neputînd răspunde cu nici un argument logic, ci doar : „Dar eu nu folosesc actori... Actorii sînt prea artificiali !"

Obișnuit să-și declare deschis concepțiile, primește cu furie opoziția producătorilor : „Cum se poate imagina să renunț la concepțiile mele ? strigă revoltat. Succesul meu în Franța nu este oare bazat în întregime pe ilustrarea acestor concepți ? De ce se înghesuie mulțimea la proiecțiile cu «Potemkin» ?"

Pentru a evita obligația de a folosi prietenele producătorilor în chip de vedete, Eisenstein propune filmul după reportajul lui Albert Londres, „Drumul spre Buenos Aires". Începe să lucreze împreună cu Ivor Montagu la acest subiect, pe care este însă nevoit să-l abandoneze curînd.

Mai întreprinzător, Alexandrov reușește să obțină o comandă pentru un film. Este vorba de un scurt metraj sonor, comandat chiar de interpreta principală, cîntăreața Mira Giry. Filmul aduce un real folos : cei trei obțin astfel mijloace financiare pentru șederea la Paris. Totodată Eisenstein este ispitit să facă astfel „încercări de montaj *foarte prețioase*" în privința principiilor și posibilității aplicării sunetului. Pe cîntăreața comanditară însă nu o interesează nici un experiment. Ea vrea doar să fie văzută și auzită. Face totul după propria ei minte : la o muzică tristă, stă la pian, privește la ploaie, plînge. Eisenstein, amuzat de atîta suficiență, rîde și o imită în fața prietenilor cu un comic imens. Apoi, plictisit, abandonează filmul, lăsîndu-l pe Alexandrov să termine această „Romanță sentimentală" cum se va intitula. „Veți vedea, îi spune lui Mitry, am turnat cu Tisse cîteva imagini frumoase de toamnă, care se armonizează destul de bine cu tonalitatea romantică și sentimentală a partiturii, răspun-

zînd la ceea ce caut; dar restul!..." Filmul a avut însă, se pare, succes, ceea ce l-a jignit într-un fel pe Eisenstein: „Succesul acesta dă o plăcere viciată cînd te gîndești la răceala față de «Linia generală» a celor cărora le place «Romanța»".

Între timp, pe baza unor angajamente perfectate încă la La Sarraz, Eisenstein pleacă, la sfîrșitul lui noiembrie, la Londra pentru a ține acolo cîteva conferințe la „London Films Society". Cariera lui „Potemkin" fusese mai puțin răsunătoare în Anglia. Cenzura interzisese vizionările publice ale filmului, se spunea că primul ministru Baldwin ceruse să vadă filmul care îi plăcu, dar îl socoti prea incendiar și permisese prezentarea lui doar în cadrul cercurilor de specialitate. Eisenstein, obișnuit mai tîrziu cu severitatea intransigentă a cenzurii franceze, avea să remarce ironic avantajele celei engleze: unul din cenzorii britanici este orb, probabil el vede filmele mute; celălalt este surd, acestuia îi revin poate filmele sonore; iar al treilea cenzor decedă tocmai în timpul vizitei sale la Londra.

Conferințele lui Eisenstein uimesc pe ascultători prin erudiția lor, cît și prin îndrăzneala lor teoretică. De altfel, trecerea lui Eisenstein prin Anglia va fi mult resimțită, devenind un stimulent al dezvoltării cinematografiei engleze.

Eisenstein cunoaște și aici mulți oameni. Discută cu Bernard Shaw despre filmul sonor. Îl vizitează pe Hans Richter în studioul în care acesta turnează un film. Aici Eisenstein, deghizat în polițist londonez, improvizează un balet, se pare, de mare haz. S-au păstrat fotografiile acestui film, care însă a rămas deocamdată dispărut.

Explorarea Londrei și a Angliei are loc conform obiceiului lui Eisenstein, „a călători, a călători, fără a pierde nici un prilej de a vedea lumea". La Londra vizitează locurile istorice, se plimbă pe străzi, intră în licitații publice, în librării și, evident, cercetează pasionat muzeele. La British Museum, printre altele, își face mental un montaj al cîtorva exponate privind tragediile unor celebrități istorice. Montajul acesta, a cărui amintire îi va reveni mai tîrziu, este interesant pentru că îi dezvăluie preocupări și temeri intime. Alături de o scrisoare a Mariei Stuart către regina Elisabeta, în care se plînge de lipsa de confort din temniță, se află un desen făcut de un lord, care reprezintă mizanscena execuției Mariei, dată spre aprobare Elisabetei; o scrisoare cu litere de tipar a reginei Victoria cînd era copil și una a lui Napoleon în preajma campaniei din Egipt: „Am trecut prin toate. Amărăciune și bucurie. Succese și înfrîngeri. A rămas un singur lucru — să devin un egoist închis în mine". Eisenstein, ca întotdeauna, asimilează cerebral și totodată emoțional cele văzute. Asociațiile se nasc, liber, tumultuoase și din cîte o dezvăluire întîmplătoare a unor asemenea asociații ne putem da seama cîteodată de sentimentele și gîndurile intime ale artistului.

Călătorește prin Anglia, vizitează Windsor-ul și se încîntă în fața colecției carnetelor lui Leonardo și a desenelor lui Holbein, care se găsesc aici. Pleacă apoi la Eton, unde vizitează o sală de clasă al cărei tavan este susținut de stîlpi ce sînt o parte din catargele Marii Armada scufundată de regina Elisabeta; scormonind cu briceagul acești stîlpi, apar autografe din vremea marii regine. La un colegiu este impresionat de încăperea, special rezervată, pentru ca băieții să-și graveze pe pereți numele: alături de semnături recente o întîlnește pe cea a lui Byron, Shelley... Eisenstein percepe cu emoție aci prezența istoriei pe care a cercetat-o totdeauna cu pasiune. De aici pleacă la Cambridge pentru a le vorbi studenților despre arta sa. În cursul acestor călătorii se arată însetat de a afla cît mai multe despre locurile vizitate. Profesorul Maurice Dobb, din Cambridge, răspunzîndu-mi cu amabilitate unor întrebări, descrie amănunțit acestea într-o scrisoare din care citez: „...am aranjat... o întîlnire cu cîțiva prieteni universitari în căsuța în care locuiam pe atunci, pentru a-l întîlni astfel; și îmi amintesc că, în timp ce Eisenstein era nerăbdător să vorbească despre Cambridge, eu l-am așezat fără milă în fața mea (înconjurat de un cerc de invitați) și l-am bombardat cu o serie de întrebări despre țara lui, despre filmul rusesc etc. Cînd a văzut că nu există nici o scăpare de la acest interogatoriu, a vorbit minunat și, după cîte îmi amintesc, cei de față l-au ascultat fascinați. El n-a rămas prea mult, deoarece în aceeași seară, mai tîrziu, la unul din colegii avea loc un spectacol... pe care

era nerăbdător să-l vadă... Impresia pe care mi-a făcut-o a fost aceea a unui om de o deosebită inteligență și sensibilitate, cu un mare tezaur de experiență culturală ; fizic, lucrul cel mai bătător la ochi era un cap mare pe un trup relativ scund. Cînd începea să vorbească (și pe atunci vorbea, evident, bine engleza), vorbea cu o mare însuflețire și forță, folosind cuvintele cu mare prudență și simț al importanței și înțelesului lor. A mai rămas puțin timp la Cambridge și ar fi dorit să rămînă mai multă vreme".

Impresia generală pe care Eisenstein și-o face despre Anglia este aceea a imobilității. „Ferecată, încremenită, tradițională și conservatoare. Este greu să spui din ce anume se formează această senzație fizic resimțită atunci cînd piciorul tău calcă pămîntul ei... Nu este important din ce și cum ia naștere o astfel de imagine, dar după numai jumătate de ceas din clipa în care ai început să cunoști Londra, Cambridge, Oxford sau Windsor, această imagine ți se fixează inevitabil, pricinuindu-ți aproape o durere fizică." Acestui pol al dezechilibrului i se opune cel al Franței, caracterizată de el prin „excesivă mobilitate". Echilibrul, stabilitatea le va întîlni în S.U.A. și mai ales în Mexic („numai Mexicul, S.U.A. și Uniunea Sovietică — fiecare în felul lui, ne lasă parcă să percepem în trei faze marele principiu al dinamicii împlinirii : stabilitatea").

Deocamdată el se întoarce în acea Franță din care „emană neîntreruptele transformări, efemere, trecătoare, nestatornice".

3 Paris-Paris, via Liège, Rotterdam, Amsterdam

Eisenstein se întoarce la Paris la sfîrșitul lunii decembrie. Ar dori să petreacă sărbătorile în Elveția, dar nu i se acordă viza de intrare. Rămîne la Paris pînă la mijlocul lui ianuarie, revede manuscrisul unor scrieri teoretice, apoi pleacă într-o altă călătorie, răspunzînd unor invitații de a ține cîteva conferințe.

În Belgia vorbește la Antwerpen, apoi în suburbia Liège-ului, Seraing la Rouge. Muncitorii de aici, în majoritate de stînga, îl ascultă cu atenție și-l strîng călduros în brațe pe autorul acelui „Potemkin" pe care-l vizionaseră pe ascuns. Eisenstein ar dori să zăbovească mai mult în această țară și să plece la Ostende pentru a răspunde invitației bătrînului pictor James Ensor ale cărui gravuri grotești le admiră. Însă sîcîielile poliției îl determină să renunțe și să părăsească grabnic patria lui Till. Escala următoare este în Olanda, la Rotterdam. Din copilărie, imaginea acestei țări i se asociase cu alte trei : cacao van Houten, bonetele ascuțite și papucii de lemn. La sosire este întîmpinat de o sumedenie de reporteri și fotografi care, din pricina unei confuzii, se pregătiseră să-l întîmpine pe Albert Einstein. Prima întrebare a lui Eisenstein este : „Unde sînt papucii de lemn ?" A doua zi ziarele publică, ca o senzație, cu litere mari în titlurile reportajului, întrebarea lui Eisenstein. După conferința ținută aici, voiajul continuă spre Haga. Este nerăbdător să vadă muzeul Van Gogh, pe care îl vizitează „bînd parcă într-o beție" bogăția de culori a tablourilor. Călătoria și conferințele continuă : Amsterdam, în ianuarie, apoi Berlin, unde îl întîlnește pe Albert Einstein ale cărui teorii le studiase în timpul lucrului la „Vechiul și Noul", urmează apoi Bruxelles înaintea revenirii la Paris [1].

Noua ședere în capitala Franței cunoaște un scandal răsunător : Conferința de la Sorbona. Pentru ziua de 17 februarie, grupul de studii filozofice și științifice al noilor tendințe, prezidat de Allendy, organizează într-un amfiteatru încăpător al Sorbonei prezentarea de către Eisenstein a fragmentelor celor mai semnificative ale filmului „Vechiul și Noul". Filmul nu obținuse autorizația cenzurii, dar proiecția are un caracter închis si apoi Sorbona se bucură de drepturile extrateritorialității universitare. Eisenstein se bucură de succesul prevăzut al reuniunii, mai cu seamă pentru că cenzura oricum n-ar permite reprezentarea publică a filmului.

Puțin înainte de ora fixată, însă, poliția îi anunță pe organizatori că prezentarea filmului a fost interzisă de fai-

[1] În timpul călătorilor, Eisenstein scrie articole despre peregrinările „echipei lui Eisenstein" care sînt publicate în ziarul „Kino" din Moscova sub pseudonimul R. Orik.

mosul prefect al Parisului, Chiappe (același care făcuse greutăți lui Eisenstein la obținerea autorizației de ședere în Franța).

Eisenstein găsește sala plină, îmbulzeală, iar pe cei doi organizatori palizi de furie. Propune să nu se mai țină reuniunea, deoarece nu se pregătise decît pentru o prezentare de douăzeci de minute. Publicul este revoltat de prezența unui polițist care stă de strajă lîngă aparatul de proiecție : Ce rușine ! Este primul sticlete între zidurile Sorbonei din epoca lui Napoleon al III-lea încoace. „Merde !"

Moussinac insistă. Se încrede în capacitatea de improvizație a lui Eisenstein. Între timp lumea se înghesuie. Busculadă. O mulțime năvălește în amfiteatru, măturînd pe controlorii de bilete. S-au adunat trei mii de oameni în amfiteatrul de o mie de locuri. Este de așteptat, limpede, o provocare a poliției. În sală sînt și mulți membri ai organizației reacționare „Camelots du roi", precum și emigranți albi. Se pregătește un scandal. Ce-i de făcut ?

Eisenstein se decide. Vorbește. Despre filmul intelectual, despre teoriile sale estetice, despre munca sa, proiectele sale.

După ce-și termină expunerea, propune publicului un joc de întrebări și răspunsuri. Între timp, în prezidiu se află că detașamente de polițiști au înconjurat Sorbona. Eisenstein se înfurie. Se află la Paris, acel Paris care devenise simbol al progresului, al ideilor nobile. Furia explodează însă într-o manieră proprie. Nu începe tirade grave, cum poate s-ar fi așteptat unii. O trăsătură de caracter i se dezvăluie acum în public. Eisenstein are temperamentul și mentalitatea lui Gavroche. Atacă reacțiunea dezlănțuită împotriva lui cu gluma, cu ironia, cu rîsul. Întrebările curg, răspunsurile lui Eisenstein vin prompt, ca într-un joc încordat de ping-pong. Întrebări variate uneori. Eisenstein dă explicații teoretice, lămurește fapte, apoi la o întrebare atacă ironic cenzura franceză. Rîsete. Întrebări teoretice și iar o alta care îi provoacă o glumă caustică împotriva diplomației franceze, apoi împotriva prefecturii de poliție. Sala hohotește de rîs. Polițiștii nu pot însă interveni. Nu e nici un incident. Publicul se amuză pur și simplu. Și încă

copios ! Eisenstein nu vorbește academic. Folosește și argoul. Este spiritual și pe gustul parizienilor. Cînd îi lipsește un cuvînt îl inventează sau îl descrie. La întrebările provocatoare răspunde cu umor, stîrnind cascade de rîs. Trece o oră și jumătate. Publicul nu obosește. Deodată cineva întreabă : „E adevărat că în U.R.S.S. a fost interzis rîsul ?" Sala se cufundă în liniște de moarte. Eisenstein izbucnește în hohote de rîs, un rîs contagios. Acesta-i răspunsul. Sala hohotește și ea. Jocul ia sfîrșit în rîsetele generale. Apoi Eisenstein trece victorios printre detașamentele poliției.

A doua zi ziarele de dreapta, în majoritate, trec sub tăcere cele întîmplate. Un ziar însă comentează : „Bolșevicii sînt mai primejdioși cu rîsul pe buze decît cu pumnalul între dinți".

Dar răzbunarea abia urmează. Poliția nu vrea să prelungească autorizația de ședere în Franța a artistului sovietic. Urmează un ordin de expulzare. Eisenstein este purtat de la un comisariat la altul, dintr-un birou al poliției într-altul. Abia în urma protestului vehement al unui număr mare de personalități franceze se obține anularea expulzării.

Dar Eisenstein nu se mulțumește să cunoască numai Parisul. Călătorește, nu scapă nici un prilej să cunoască lumea. O dată pornește într-o călătorie, pe cîmpurile de bătălie din 1914, pînă la Verdun.

O altă călătorie de-a lungul Loirei îi dezvăluie uimitoarele cunoștințe despre istoria Franței, pe care o retrăiește printre castelele de aici care-l încîntă.

În sfîrșit, urmează o călătorie în sudul Franței și pe Coasta de Azur. Se oprește în diferitele provincii pe care le parcurge, își uimește însoțitorii din nou — pentru a cîta oară ? — cu vastele și detaliatele sale cunoștințe despre cultura franceză, despre evul mediu, despre literatura și arhitectura acestei țări.

Impresiile culese și de astă dată vor fi malaxate în mulțimea de idei și emoții și vor reînvia după ani, de pildă în această descriere făcută studenților cu prilejul expunerii modului în care vede realizarea unui film al său : „La Marsilia... pe stradă, am întîlnit un grup : un prelat colonial de rang înalt, într-o rasă purpurie și, în urma lui,

doi senegalezi. Imaginaţi-vă un soare sudic, strălucitor, o pată de carmin se apropie şi, în dreptul ei, păşind măsurat, doi senegalezi de un negru perfect... Din punctul de vedere al ansamblului cromatic, era o îmbinare de un efect excepţional“.

De la Marsilia, Eisenstein pleacă la Toulon, într-o căsuţă a lui Moussinac, unde se odihneşte şi scrie. După cîteva zile vizitează coasta. La Saint-Tropez petrece o seară într-un bar de marinari, dansînd cu poftă. Este însă nevoit să se întoarcă grabnic la Paris pentru a face faţă unor noi şicane ale poliţiei.

Acum este neliniştit şi din cauza neperfectării contractului la Hollywood. Află că Fairbanks fusese la Londra fără a-i lăsa vreun mesaj. În aceste împrejurări soseşte la Paris Jesse Lasky, care ia legătura cu el în numele firmei Paramount. Propunerile lui Lasky sînt foarte avantajoase : Eisenstein să turneze în şase luni un film pentru Paramount, apoi se poate întoarce la Moscova pentru a realiza un film pentru Sovkino. Pendularea aceasta, realizările acestea alternative pentru americani şi sovietici urmau să se prelungească pînă la 3—4 filme ale Paramount-ului. În cazul în care, în primele trei luni ale şederii în S.U.A., Eisenstein nu s-ar fi înţeles în privinţa subiectului filmului sau a condiţiilor de lucru, contractul putea fi întrerupt. Lasky aminteşte de pe acum cîteva subiecte posibile, în primul rînd Afacerea Dreyfus. Apoi îi propune o ecranizare după romanul lui H. G. Wells, „Războiul lumilor“, proiect care va fi însă abandonat ulterior ca prea costisitor. Tratativele se prelungesc însă, deoarece este necesar şi acordul Sovkino-ului şi permisiunea pentru Eisenstein de a-şi prelungi şederea în afara graniţelor patriei sale. Între timp Eisenstein discută şi condiţiile materiale ale contractului : Lasky doreşte numai colaborarea lui, oferindu-i un onorariu de 500 dolari săptămînal în perioada alegerii subiectului filmului şi apoi, din momentul începerii realizării, 3 000 dolari pe săptămînă. Eisenstein refuză însă categoric să accepte orice contract fără participarea lui Tisse şi Alexandrov, a căror prezenţă nu-l interesează însă pe Lasky. Condiţia lui Eisenstein duce aproape la ruperea tratativelor, pînă cînd, în sfîrşit, Paramount

îi oferă pentru început 900 dolari săptămînal, urmînd ca din această sumă el singur să-şi plătească colaboratorii. Este o superbă dovadă de solidaritate prietenească.

În sfîrşit, acordul sovietic soseşte şi Eisenstein se îmbarcă pentru Statele Unite. Contractul american, anunţat în presă la 1 mai, provoacă o întreagă campanie a ziarelor ostile. Se vorbeşte despre abandonarea idealurilor politice ale regizorului, care este acum prezentat ca un renegat. „Comoedia“ publică un articol în acest sens, iar ziarul „Paris-Midi“ ajunge să publice chiar şi un interviu pe de-a-ntregul inventat. Într-o punere la punct în scris, Eisenstein ia atitudine împotriva acestor falsuri răuvoitoare.

Pe bordul vasului, în drum spre New York, primeşte radiograma lui G. B. Shaw, cu care avusese prilejul de a se întîlni, prin care scriitorul îi acordă autorizaţia de a ecraniza în America „Arms and the man“.

Nerăbdător de a cunoaşte o altă lume, în febra aşteptării realizării unor proiecte care-l preocupă intens, Eisenstein soseşte în mai în Statele Unite ale Americii.

4 Călătoria prin America

Ajuns la New York, Eisenstein este pe dată aspirat de aparatul publicitar al Paramount-ului. Întîi i se dau indicaţii severe : „nu trebuie să păreţi prea serios, dar nici să daţi impresia că sînteţi uşuratic“, „la New York trebuie să locuiţi la «Savoy Plaza» — la asta vă obligă contractul...“ Îmbrăcat impecabil, este dus în faţa unui panou simbolizînd zgîrie-norii americani şi fotografiat aci pentru a fi prezentat astfel publicului obişnuit cu standarduri publicitare. Fotografia oferă imaginea unui Eisenstein perfect inexpresiv. Artistul, cu ironia şi agresivitatea sa ştiută, primeşte „provocarea“ şi-i pregăteşte un răspuns. A doua zi trebuie să vorbească la o conferinţă a distribuitorilor de filme. E emoţionat, nici nu ştie ce spune, dar la sfîrşit un distribuitor îl ia de braţ şi îi mărturiseşte : „Încă nu ştiu ce fel de regizor sînteţi, dar ştiu că acum aş fi imediat dispus să vă distribui filmele“. Peste trei zile este convocat

la un dejun fastuos în elegantul Hotel Astor, în cadrul căruia urmează să fie prezentat presei new-yorkeze. Nu se rade timp de trei zile, își pune o șapcă muncitorească pe cap și apare astfel la dejunul simandicos unde, spre stupoarea asistenței, declară cu ironie : „Cred că dumneavoastră vi-i imaginați pe toți rușii cu bărbi. Nu am vrut să vă dezamăgesc și de aceea mi-am lăsat această barbă special pentru dumneavoastră". Asistența uluită primește însă îndată un nou șoc cînd îl aude declarînd în continuare, cu dezinvoltură, că a sosit în America pentru a realiza aici un adevărat film american.

Dar aceasta nu este totul. La New York rulează tocmai „Vechiul și Noul". Acum nu mai este vorba despre un subiect istoric, ca în cazul lui „Potemkin", ci despre o evidentă operă militantă în favoarea socialismului. Conducătorii cinematografiei sînt, se pare, cam neliniștiți. Îl descoperă acum pe Eisenstein. Iar în timpul acesta, realizatorul sovietic începe să descopere, la rîndul său, continentul american pe care-l cucerise cu filmul său încă înainte de a pune piciorul pe pămîntul lui.

Explorarea New Yorkului are importanță pentru noi nu prin anecdotica sa, dar pentru că aici, în Statele Unite, Eisenstein va concepe două filme despre America, și impresiile sale vor apărea implicit în substanța operelor gîndite aici și din păcate rămase nerealizate. După cum sfidarea sa inițială, pe care am amintit-o, va transpare și ea, într-o formă mai gravă, de serioasă critică socială, în aceleași opere concepute, dar nerealizate. Pentru că Eisenstein va încerca realmente să realizeze în America un adevărat film american. Fraza persiflatoare aruncată provocator la acel dejun va deveni o realitate.

Să notăm deci cîteva din impresiile sale din acest prim contact cu viața new-yorkeză.

Pentru a o cunoaște, înainte de toate, Eisenstein se mută în strada cea mai zgomotoasă a orașului, într-un hotel de pe Broadway. De aici pornește la explorarea orașului. Ca de obicei percepe nu numai cu mintea, ci cu toate simțurile realitatea înconjurătoare. Își deschide toate antenele și abia apoi filtrează lucid senzațiile astfel înregistrate. Urmărește mișcarea străzii. Îl uimește ritmul orașului. La

prima impresie toată lumea i se pare concentrată asupra ocupațiilor pe care le are, asupra preocupărilor multiple și urgente care creează acest ritm intens. Urmărește picioarele oamenilor de pe stradă. Ritmul acesta apare agitat. Își mută apoi privirea pe fețele lor și descoperă cu uimire o mare îngrijorare, o neliniște marcată. Se concentrează asupra ochilor trecătorilor : în ei descifrează nesiguranță. Un montaj așadar, involuntar, dar expresiv : picioare-față-ochi ; și astfel sesizează contradicția unei lumi.

Investigația continuă. Odată, într-un automobil, observă cu atenție ritmul orașului. Prima impresie a trepidației orașului inundat de lumină, a bubuitului amețitor și specific al bursei dispare acum. Dispare viteza și se transformă, paradoxal, într-o încetineală. Pentru că sînt atît de multe mașini, încît mulțimea lor le obligă să circule cu viteza broaștei țestoase. Stînd astfel în mașină, Eisenstein meditează asupra dublei dinamici constatate și gîndul merge mai departe : această dualitate există în toți și în toate aici, în America. În timp ce automobilul puternic se tîrăște prin străzile îmbîcsite, privirea artistului se plimbă pe suprafețele zgîrie-norilor. O întrebare ciudată se naște : De ce nu par înalte aceste clădiri ? De ce par, în ciuda înălțimii lor, atît de intime, de domestice și provinciale ? Și Eisenstein descoperă „trucul" lor : deși au multe etaje, fiecare este scund. Acum zgîrie-norul îi apare ca o serie de clădiri provinciale, suprapuse. De altfel descoperă prezența provinciei în miezul orașului chiar, prin cîte o clădire de fermier parcă, ascunsă în spatele unui bloc uriaș, printr-o bisericuță aflată în marginea Radio-City-ului, acest Babilon modern, cum îi pare, sau prin rufele agățate deasupra străzii în cartierul italienesc, chiar la colțul impresionantului Wall Street. Descoperă provincialismul în casele oamenilor, învecinat cu minunile tehnicii moderne, ale aparatelor casnice ; sau în mințile oamenilor inundate de poncifele, de convenționalismele provinciale, patriarhale. În același timp, îl impresionează aici tocmai existența acelei „dinamici a împlinirii : stabilitatea". America este o țară care „vuiește și răsună prin stabilitate tehnico-materială".

Eisenstein încearcă să înțeleagă mai intim caracteristicile țării, ale societății în care se află. Investigația continuă. Dualismul descoperit întîmplător pe străzile din New York se manifestă în cele mai deosebite și neașteptate ipostaze. Descoperă ceea ce va numi mai tîrziu „principiul formalismului" în viața socială americană. Deocamdată îl remarcă în fleacuri, care însă îl șochează. De pildă, examenul pentru permisul de conducere. Aci se dă examinatului un formular ale cărui întrebări sînt astfel redactate încît să li se poată răspunde printr-un simplu „da" sau „nu". Sistemul îl amuză întîi pe Eisenstein. Apoi însă constată grav că astfel i se răpește examinatului posibilitatea de a gîndi independent, totul reducîndu-se la automatisme de memorie. E o bandă rulantă intelectuală care-l ține prizonier pe individ. Ea continuă în întreaga practică juridică, de pildă, unde domnește principiul *formal* : nu crima autentică este hotărîtoare, ci vinovăția juridică formală. Și cînd va lucra la ecranizarea romanului lui Dreiser, „O tragedie americană", Eisenstein își va construi filmul proiectat pe „reliefarea nevinovăției *de fapt* și a nevinovăției *formale* a lui Clyde în cadrul actului desăvîrșirii crimei chiar. Numai astfel poate fi făcută limpede provocarea monstruoasă aruncată unei societăți al cărei mecanism aduce pe un tînăr cam lipsit de caracter într-o asemenea situație, pentru ca apoi, invocînd moralitatea și justiția, să-l așeze pe scaunul electric". Eisenstein va modifica povestirea lui Dreiser, căpătînd apoi asentimentul entuziasmat al romancierului, în sensul decorticării esenței societății americane. Pentru că dorește să facă aici, în America, un film cu adevărat american. Acesta este rostul explorărilor sale, și înțelegerea fenomenului intim al vieții americane a început încă de la primii pași pe caldarîmul new-yorkez.

Totul, toate observațiile culese, întreaga inhalare, prin toți porii, a realității din jur, îi va folosi în elaborarea operelor proiectate. Este un mod de lucru pe care-l practică de la început și pe care nu-l va abandona : Eisenstein se impregnează de realitatea căreia i se adresează, înainte de a încerca să o redea. Ca un uriaș burete care absoarbe totul : idei, senzații, emoții... Apoi tot materialul își capătă o ordonare logică, distilat prin complicatele alambicuri ale acestei inteligențe deosebite prin factura ei, capabilă să introducă ascuțișul analizei raționale în substanța emotivă acumulată de o mare sensibilitate.

Vizitează Sing-Sing-ul. Se așază pe scaunul electric, verificînd întîi malițios — și poate nu numai cu maliție — dacă nu este curent în el. Și descrie apoi, cu exactitate și luciditate, senzațiile, gîndurile, asociațiile care se nasc. Le reproducem, pentru că acest caz aparte este elocvent pentru mecanismul de creație despre care vorbeam : cum ia contact Eisenstein cu realitatea din jur, cum se formează asociațiile, cum se transformă totul în imagini plastice. „Bizară senzație ! Dar sentimentul cel mai apăsător îl stîrneau o serie de detalii din jurul acestui scaun. Lîngă el este pusă o scuipătoare. O scuipătoare strălucitoare, lustruită, de felul celor care stau de obicei lîngă scaunele dentare. De pe scaun, prin ușa deschisă, se vede o masă nouă, curată, de lemn, pe care după aceea se face autopsia. Pe urmă am văzut o altă ușă, prin care nu am fost însă lăsat să intru. Dincolo de ea ședeau condamnații la moarte. Și în acest loc nu planează nimic fantastic, nici un fel de lumină sau umbră stranie, așa cum am fost obișnuiți să vedem în filme. Pe capul condamnaților nu se îmbracă nici o scufie specială. Ei sînt legați cu niște curele și li se așază pe creștet o bucată de sîrmă groasă. Datorită acestor detalii, scaunul electric, scuipătoarea, masa curată, banca martorilor — totul este foarte banal și practic. Și tocmai aceasta este înfiorător. Dar a mai fost și o altă senzație, mai groaznică decît aceasta, care m-a impresionat la Sing-Sing : senzația atemporalității. Pe străzi, să zicem pe Broadway, la ora 5 este o circulație atît de intensă încît nu poți trece. În zgîrie-nori, ascensoarele circulă fără întrerupere ; jumătate din ele sînt goale, dar circulă. În schimb, cînd intri în Sing-Sing, simți că timpul pe care-l petreci afară pentru înfăptuirea oricărei acțiuni, aici nu contează ; contează numai timpul pe care trebuie să-l petreci aici. Aici este indiferent dacă faci ceva repede sau încet. Senzația aceasta o ai încă din prima clipă cînd intri în închisoare. O cameră mică de primire. O ușă duce spre o aripă a clădirii, a doua spre alta. Însoțitorul nostru bate

la una din uși. Pauză lungă. Pe urmă, de undeva, de departe, se aud pași lenți, măsurați. Ușa se deschide încet. Intră un alt funcționar care predă fără grabă cheile primului. N-are de ce să se grăbească. Și faptul că, după bătaia domoală în ușă, primul însoțitor așteaptă fără să fie de loc nerăbdător, pentru că știe că oricum celălalt va veni, aceasta îți dă senzația cea mai înspăimîntătoare. Și este, în același timp, indiciul închisorii, caracteristica ei." Mai tîrziu, în elaborarea decupajului pentru ecranizarea „Tragediei americane", toate acestea vor reapărea, scaunul electric cu toate detaliile înconjurătoare ca „un final al formei particulare a acelei tragedii care continuă să se desfășoare în fiecare ceas, în fiecare minut în Statele Unite, mult dincolo de coperțile romanelor".

Urmărind procesul de asimilare a realității inedite, descoperite de Eisenstein, surprindem și un alt mecanism al transformării raționale a senzațiilor. Sînt cazurile în care experiența imediată devine mobilul unei meditații teoretice. Eisenstein ia cunoștință de orașul New York. Constată că majoritatea străzilor nu au nume, ci sînt însemnate cu cifre. Fiind nevoit să se descurce în oraș, își dă seama cît de dificilă îi este memorizarea străzilor. De ce ? Obișnuit cu nume de străzi, pronunțarea unuia dintre ele stîrnește amintirea concretă unui complex particular al senzației și, împreună cu el, și imaginea străzii. Aici, la New York, Eisenstein se lovește de greutăți nebănuite în recunoașterea străzilor, fără nume, numerotate doar, a căror imagine nu o poate învia în mintea sa. Pentru a-și aminti aceste imagini trebuie să-și fixeze în memorie un șir de obiecte caracteristice fiecărei străzi — case, magazine, teatre, care să fie evocate în conștiința sa ca răspuns la un semnal : „Strada 42 spre deosebire de strada 45". Procesul acesta de amintire are totdeauna două etape distincte : în prima etapă, la auzul numărului străzii, Eisenstein scormonește cu greu în memorie, pentru a readuce la suprafață șirul de elemente caracteristice străzii ; dar percepția străzii nu există încă, deoarece elementele rămîn disparate, nu formează o unitate. Doar în a doua fază, elementele fuzionează într-o imagine. Abia acum poate spune că își amintește strada. Eisenstein urmărește cu atenție acest proces în propria-i conștiință. Și asociațiile pornesc pe loc. Fenomenul este identic — se gîndește — în cazul creației artistice. Evocarea străzii urmărește același mecanism prin care în creație imaginea unică, întreagă, pregnantă se naște din elementele ei. În ambele cazuri aceeași lege guvernează modul în care particularul ajunge prin întreg și întregul prin imagine în conștiința și sentimentele noastre. De aci înainte fiecare detaliu este păstrat în senzațiile și memoria noastră, ca o parte a întregului. Dar Eisenstein își continuă gîndul : în viața practică important este, în procesul amintirii, să treci cît mai repede peste faza întîi, pentru a ajunge mai degrabă la a evoca imaginea, deci întregul. În artă însă, accentul se schimbă. Pentru a-și atinge scopul, opera de artă urmărește tocmai procesul acesta al sedimentării imaginilor în conștiința spectatorilor. Deci prin metoda elaborării imaginii trebuie re-creat acel proces cu ajutorul căruia, în viață, se formează imaginile noi în conștiința și simțurile omului. Și ca o concluzie, de aci înainte, Eisenstein se socoate îndreptățit să se aștepte de la un artist care vrea să exprime o imagine prin reprezentări faptice, ca el să procedeze ca în cazul memorizării străzilor new-yorkeze.

Prin toate acestea Eisenstein ne oferă în același timp încă o cheie pentru a pătrunde în mecanismul gîndirii sale, în intimitatea în care se nasc operele lui. Remarcăm cît de variat, de mobil este mecanismul acesta intim al creației. Cîte aparente contradicții, cîte ipostaze diferite nu i-am cunoscut și nu-i vom cunoaște încă ! Cîte detalii revelatoare se pierd din lipsă de documente... Cîte altele, aparent anodine, ca o plimbare prin New York sau o vizită la Sing-Sing, nu ne pot deschide ferestre noi spre acest univers pe care-l urmărim. Eisenstein o știe și de aceea scrie o dată în legătură cu metodele unei biografii a creației : „Detalii anecdotice, surprize sau accidente aparente nu trebuie să distragă atenția de la principiile de bază recunoscute ale unei munci artistice. Asemenea detalii firești ale biografiilor creatoare dau un sentiment

de viață procesului de creație descris. Nu poate exista, sigur că nu, o schemă abstractă, aci, în cazul unui proces de creație pulsînd de sînge".

*

* *

Între timp continuă tratativele cu Paramount. Propunerile ce i se fac le socotește ridicole. De pildă : „Martiriul misionarilor iezuiți în America de Nord" sau, în aceeași zi, „The hairy ape" de O'Neill, „100% propagandistic !", cum remarcă amuzat Eisenstein. Realizatorul propune adaptarea romanului lui Blaise Cendrars, „Aurul". Paramount se arată interesat de această idee asupra căreia Eisenstein începe să mediteze intens și la care va reveni curînd.

Șederea în Statele Unite este pentru Eisenstein totodată un prilej de a se întîlni cu diferite personalități artistice. Înainte de toate cu Griffith, a cărui artă o admiră de mult.

Îl întîlnește pe marele realizator într-un hotel de pe Broadway, unde acesta locuiește cu consecvență de treizeci de ani. Eisenstein sosește la întîlnire la o oră stranie, pe la 5—6 în zori. Cerul e cenușiu. Lăzile de gunoi încărcate, măturatul matinal al străzilor, apoi holul întunecos și pustiu al hotelului — toate acestea creează atmosfera premergătoare întîlnirii. Eisenstein absoarbe cu sete această atmosferă care pune stăpînire pe el. Se simte ca într-un film de Griffith. Aceeași atmosferă : lumina dispare pentru a lăsa loc în exclusivitate gamei largi a griurilor. Apare Griffith. Cei doi realizatori se recunosc după fotografiile lor. Convorbirile dintre ei nu au nimic din convenționalismul curent al unor asemenea întîlniri. Griffith i se confesează : „Jumătate din filmele mele sînt maculatură. Le-am făcut ca să pot avea banii necesari pentru realizarea filmelor mele, ca să acopăr pierderile de pe urma filmelor mele iubite, să am posibilitatea să realizez ceva pentru sufletul meu... Filme pe care le-am realizat numai pentru mine, care au fost totdeauna falimentare în rețeaua comercială... Primele au adus grămezi de aur, cele din urmă au fost numai pierderi". Confesiunea continuă. Griffith vorbește despre proiectele sale. Dorește să realizeze un film despre corupția născută de prohibiție : „Caut bani. Nimeni nu vrea să finanțeze o asemenea temă. Dar mi se pare că voi reuși asaltul asupra unei văduve bogate. De două săptămîni mă învîrt în jurul ei". Eisenstein ascultă cu durere mărturisirile acestui veteran, care este nevoit să procedeze ca un tînăr debutant. Ascultă, se îngrozește fără a ști încă în ce măsură soarta lui va fi și mai cumplită, aici, în această lume.

Apoi Eisenstein se pregătește să meargă în faimoasa cetate a filmului american : Hollywood. Înainte de a ajunge aci, însă, cunoaște America de dincolo de New York. Explorarea aceasta este, ca să zicem așa, reciprocă. Eisenstein cercetează America și i se dezvăluie totodată. Întîi două conferințe : la universitățile Columbia (prezidată de filozoful John Dewey) și Harvard. La aceasta din urmă, Eisenstein explică unui auditoriu de psihologi noile sale gînduri despre capacitatea filmului de a prezenta idei abstracte. În timpul șederii la Boston, Eisenstein primește la Hotel Vendôme intelectualitatea orașului. La reuniune este adus, în scopuri publicitare, și faimosul cîine-vedetă de film Rin-tin-tin, primul „star" pe care l-a cunoscut, cum remarca ironic Eisenstein. (În aceste zile, „noi apăream în două cinematografe vecine — fiecare se prezenta publicului înainte de reluarea filmului său".) Realizatorul este pus să pozeze pentru o fotografie alături de cîine, în timp ce asistența îl asaltează cu întrebări. Eisenstein este constrîns să răspundă timp de o oră la o sută de întrebări. La capătul lor, o doamnă îi declară : „Dumneata distrugi iluziile despre Rusia". Iar Eisenstein îi răspunde prompt : „Iluziile trebuie totdeauna distruse. Adevărul este mai bun !"

Cu același prilej Eisenstein locuiește la Cambridge, invitat al unui vechi prieten al său pe care-l cunoscuse la Moscova, profesorul H. W. L. Dane, în casa bunicului acestuia, Henry Wodsworth Longfellow. În casa aceasta se născuse cercul literar din jurul lui Longfellow și tot aici își avusese unul din cartierele generale și George Washington în timpul războiului civil. Eisenstein soarbe cu aviditate datele privind istoria Americii, peisajul, obiectele rămase din acea epocă, casa, odăile ei... totul. Visează

acum la un film despre istoria Americii concentrată în jurul acestei case. Dar nu va mai reveni asupra proiectului. Prietenii îl duc cu o mașină spre sud. Călătorește 4—500 km zilnic, străbătînd America neagră. Se oprește adeseori, i se arată locurile cele mai interesante. Pe Eisenstein îl interesează, bineînțeles, tot. Ține conferințe în fața negrilor la Charleston, la New Orleans, la Dorcester. Face cunoștință cu intelectualii negri, intră în casele oamenilor nevoiași... O nepotolită sete de cunoaștere îl electrizează. Apoi, impregnat de toate impresiile acestei călătorii, se întoarce la New York.

De aci se pregătește să plece la Hollywood. Împreună cu Tisse și Alexandrov, cumpără îmbrăcăminte și cele mai bune aparate de filmat pe care le găsesc, și pornesc, cu trenul, în lunga călătorie spre vest. Lungă nu numai pentru numărul de kilometri parcurși de-a latul întregului continent, ci și pentru că Eisenstein face pe drum cîteva opriri. Prima este la Chicago, unde rămîne o săptămînă. Mary Seton a cules impresiile gazdelor sale de aci și aflăm astfel un Eisenstein exuberant, vesel, lipsit de conveniențe și anchiloze în purtarea sa față de oameni. Gazdele încearcă să-i arate curiozitățile turistice ale orașului. Dar Eisenstein își manifestă fără jenă nemulțumirea în fața celebrei Coaste de Aur din Chicago sau față de intenția de a fi dus să viziteze uzinele din localitate.

Renunțînd la o asemenea vizită turistică, realizatorul începe să perinde cartierele periferice ale orașului, mahalalele locuite de mexicani, cîrciumile negrilor, locurile unde, în detaliile ei, poate cunoaște cu adevărat viața din America. Pe un criminalist al Universității din Chicago — unde ține de altfel o strălucită conferință — îl roagă să-l ducă în cele mai sordide spelunci ale gang-ului lui Al Capone. Privește totul cu un umor care-i cucerește pe noii săi prieteni. Descoperă astfel restaurantele cu autoservire. Cînd zărește unul se repede înăuntru tîrîndu-și cu el însoțitorii. Își umple tava cu mîncăruri și joacă cu o bună dispoziție debordantă rolul chelnerului. Cu un șervet pus pe braț duce tava în fața unei mese goale, servește un client imaginar cu mișcările tipice ale chelnerului, își dă singur un bacșiș de 10 cenți și abia după aceea se așază să mănînce. Însoțitorii săi rîd în hohote

de această pantomimă improvizată și descoperă un nou Eisenstein, nebănuit din imaginea pe care și-o făcuseră despre el după filmele sale.

Spunea odată că a rămas o viață întreagă același băiețel cuminte: „un băiețel... cuminte, bine crescut, care nu-și tîrăște picioarele. Așa am fost la 12 ani. Așa am rămas pînă la părul alb". (Într-adevăr, cuminte ca un băiețel va suporta totdeauna docil cele mai neplăcute admonestări.) Dar, adăugăm, și-a păstrat multă vreme nu numai cumințenia puerilă, ci și toate atributele unei veselii, ale unei libertăți interioare specifice copilăriei. Capacitatea de a se bucura de tot ce-i cădea sub ochi, de a se juca copilărește fără autocontrol sever pe care un adult și-l impune, de a privi realitatea din jur cu virginitatea puerilă, toate acestea l-au caracterizat. Și această veselie specifică purității naive a copilului, care a uimit și a fermecat pe toți cei ce l-au cunoscut îndeaproape pe Maiestatea Sa Eisenstein, avea să fie curînd frîntă. Drumul lui Eisenstein prin Europa și America este interesant tocmai pentru că dezvăluie o trăsătură neașteptată a acestui artist de geniu.

Eisenstein își continuă drumul pe pămîntul american și, după o nouă oprire, similară, la New Mexico, ajunge, în sfîrșit, la Hollywood.

5 *Hollywood*

La Hollywood, Eisenstein și colaboratorii săi, cărora li se adaugă acum noul lui prieten. Ivor Montagu, locuiesc într-o casă în stil spaniol, cu un bazin de înot, aflată la nr. 9481 de pe Readcrest Drive în Coldwater Canyon, Beverly Hills. Cumpără o mașină de ocazie, păstrează în serviciul lor bucătăreasa care lucrase în această casă și gustă din plin noul fel de viață. Impresiile pe care i le lasă Hollywoodul în această primă perioadă sînt atît de bogate, încît Eisenstein, contrar obiceiului său, declară unui prieten că mulțimea lor este sufocantă și de aceea

îl împiedică să descrie măcar ceva. California îl cucerește prin pitorescul ei „incomparabil".

Hollywoodul însă îi dezvăluie curînd și alte aspecte, mai puțin plăcute. Publicitatea Paramount-ului îi solicită prezența la diferite întruniri, banchete, vizite etc. Eisenstein este însă un gafeur (deși probabil își creează și-și pune singur în scenă gafele). Se spune că la un banchet dat de un multimilionar ar fi cerut valetului să schimbe cu el locul la masă, pretextînd că nu-i place să fie servit de cineva. Altă dată refuză să bea alcool, invocînd ironic jurămîntul pe care-l depusese de a nu încălca legea prohibiției în S.U.A. Sumedenia de serate oficiale este completată de o serie de întîlniri care-l agasează. Găsește că majoritatea personalităților sînt „oameni proști sau de un interes mediocru". Se întîlnește cu vedete. De pildă cu Jean Harlow, „platinata regină a frumuseții, cu coroana păunilor, pe marginea de marmură a bazinului de înot de culoarea cerului de la Hotel Ambasador".

Sînt și întîlniri interesante însă. Cu Disney, pe care-l apreciază și cu care va rămîne în corespondență și mai tîrziu, cu Mac Sennett, cu Lubitsch, King Vidor (cu care se și împrietenește), Stroheim, pe care îl stimează, apoi Marlene Dietrich, Greta Garbo. Deși aceasta este o raritate, Eisenstein obține aprobarea de a o vizita pe Garbo pe platou. În ciuda autorizației neobișnuite, pierde de cîteva ori, din vina sa, prilejul de a o vedea. În sfîrșit ajunge pe platou și aci află cauza acestei prohibiții : „Garbo nu permitea nimănui să asiste la filmări, deoarece nu avea aproape nici o tehnică învățată la vreo școală, juca instinctiv — dar cît de cuceritor ! Este un lucru știut că instinctul nu se trezește totdeauna la actori. În asemenea cazuri, în locul muncii sosește isteria și potopul de lacrimi. Actoria era o pîine grea pentru Garbo".

Printre puținii oameni cu care Eisenstein se întîlnește cu plăcere sînt și Steinberg, Flaherty și, mai ales, Chaplin. Pe Steinberg, regizorul care o valorifică de obicei cinematografic pe Marlene Dietrich, îl apreciază. Pe Flaherty îl admiră. Pe Chaplin îl iubește ca pe un bun prieten, rudă spirituală apropiată. În acest Hollywood, pe care-l

găsește, ca nivel intelectual, cam la nivelul unui tîrgușor francez, singurul său refugiu constant este Chaplin. Se vizitează des, joacă mult tenis împreună, se amuză, se joacă între ei, fac excursii cu iahtul lui Chaplin. Se plimbă împreună prin parcurile de distracții, unde băieții trec pe lîngă Chaplin bătîndu-l pe umăr în semn de afecțiune prietenească și aruncîndu-i un cald și firesc „Hello, Charlie !" Sînt la fel de copilăroși amîndoi. Cînd se duc la parcul de distracții, se opresc la toate jocurile : trag la semn în ținte mobile, răstoarnă cu bile mere și sticle... Totul se face însă cu maximă seriozitate. Chaplin își scoate ochelarii, adună cu grijă punctele, pentru că amîndoi sînt ferm deciși să nu se mulțumească cu premii mărunte, cum ar fi statueta în gips a lui „„Felix Cotoiul" ; rîvnesc mai sus, spre premii mari, de pildă un ceas deșteptător. Poate că se simt bine împreună, pentru că amîndoi sînt copilăroși și astfel își pot uita tragismul, comun amîndurora. Eisenstein îl descoperă pe Chaplin ca pe un om nefericit. Fiecare îi cunoaște valoarea celuilalt, se bucură de victoriile lui. Într-o zi, venind pentru o partidă de tenis la Chaplin, acesta îl întîmpină bucuros pe Eisenstein : „Acum am văzut din nou «Potemkin». Știți, după cinci ani, n-a îmbătrînit de loc ! E tot la fel !" (Peste cîțiva ani, la o telegramă de felicitări cu ocazia zilei nașterii, trimisă de Eisenstein, Chaplin îi va răspunde : „Atenția dumneavoastră pentru munca mea mă face extrem de mîndru și fericit".)

Conversațiile lor îi dezvăluie un Chaplin mai puțin cunoscut. Odată, cînd Chaplin îl vizitează acasă, se joacă aici un joc de societate : cineva trebuie să iasă din încăpere, iar ceilalți îi dau note, de la 1 la 5, pentru anumite calități ale sale : inteligență, farmec personal, umor etc. În același timp, cel vizat își dă singur note la aceleași întrebări. Apoi răspunsurile sînt confruntate și hazul se naște din neconcordanța părerilor celui anchetat cu aprecierile asistenței. E rîndul lui Chaplin. Iese în bucătărie și-și completează formularul. Ceilalți îi pregătesc o farsă : regelui umorului nu-i pun toți decît nota 4. „O să înțeleagă el oare umorul acestei situații ? se întreabă Eisenstein. Nu-l înțelege însă. Oaspetele se simte jignit ! Celebrul

oaspete nu are destul umor pentru autoironie — constată amuzat Eisenstein — nota 4 se dovedește a fi fost pe deplin meritată."

Cei doi realizatori își împărtășesc proiectele. Eisenstein se amuză de declarația lui Chaplin, care, răsfoind gazetele ce publică portretul lui Hitler, îl acuză rîzînd pe acesta de plagiat : „— Mi-a furat mustățile ! Eu sînt autorul acestor mustăți !"

Între timp, Eisenstein, plătit cu 900 dolari săptămînal, este instalat într-un birou cu două încăperi al Paramount-ului unde se pare, după declarațiile unui reporter, că se simte ca un leu în cușcă. Paralel cu strădania publicitară a casei de filme de a-l „lansa" pe Eisenstein, se poartă o violentă campanie antisemită și anticomunistă a cărei țintă este marele regizor. Un anume Major Frank Pease începe un bombardament de telegrame, scrisori, articole, pamflete. Campania continuă apoi multă vreme cu amenințări, cu intervenții împotriva prezenței în S.U.A. a lui Eisenstein, adresate pînă și Senatului. Eisenstein este nevoit să suporte și neplăcerea unei vizite polițienești provocată de scrisoarea lui Pease.

Toate acestea nu-l împiedică însă să lucreze. Avînd un supervizor al Paramount-ului, Bachman (care este schimbat între timp, urmîndu-i Horace Liveright, care fusese înainte un important editor, fiind cel ce editase și „Tragedia americană" a lui Dreiser), Eisenstein începe prin a lucra la proiectul unui film intitulat „Glass House". Este vorba, pare-se, despre o temă sugerată de romanul „Noi" al scriitorului Eugen Zamiatin. Eisenstein începe munca la scenariu împreună cu Ivor Montagu și Alexandrov, se poticnește, solicită ajutorul unor scenariști americani, apoi lucrul se întrerupe definitiv, neducînd nicicum la un rezultat satisfăcător.

Eisenstein reia apoi vechiul său proiect de ecranizare a romanului „Aurul" de Blaise Cendrars. Adusese cu sine romanul de la Paris și proiectul reînvie aici, pe pămîntul Californiei : este doar vorba despre goana după aur de la mijlocul secolului trecut, despre viața căpitanului Sutter, cel pe al cărui pămînt se găsise primul zăcămînt aurifer. Filmul urmează să se intituleze „Aurul lui Sutter". „Paradisul Californiei patriarhale primitive, distrus de blestemul aurului, în sistemul etic al însuși căpitanului Sutter, adversar al aurului." Și Eisenstein începe să lucreze cu toată seriozitatea la scenariu.

Conform obiceiului său, întreprinde înainte de toate o vastă muncă de documentare. Citește o sumedenie de cărți despre trecutul american, străbate California în lung și în lat pentru a cunoaște locurile pe care au avut loc întîmplările, merge la Sacramento, vizitează fortăreața lui Sutter, caută pe toți cei care l-au cunoscut pe legendarul căpitan John Sutter, se întreține cu femei bătrîne care, în copilărie, se jucaseră pe genunchii căpitanului. Caută peste tot relicvele epocii, detaliile din care să învie viața acelei Americi. La o uzină din San Francisco i se arată un ferăstrău păstrat de la joagărul lui Sutter, la Sacramento întîlnește aceleași obiceiuri încă, de pildă întrecerea insolită a vitezei cu care crește barba concurenților. Vizitează muzee minuscule în care se păstrează nasturi sau pinteni în chip de relicve. Descoperă primele exemplare de daguerrotip și, fermecat de lumea autentică pe care acestea le reproduc, începe o nouă goană disperată pentru colecționarea lor : le caută în case, în magazine, peste tot. Acești strămoși ai fotografiilor îi oferă, prin descifrarea fizionomiilor celor reproduși pe ele, viziunea concretă a unei lumi. Le va păstra pînă la sfîrșitul vieții, privindu-le din cînd în cînd pentru a evoca amintirile. Este dominat de o pasiune care-l absoarbe, atmosfera Americii de dinaintea războiului civil i se naște în închipuire pe baza tuturor acestor elemente ; i se dezvăluie acea lume colorată, viziunile sale îl stăpînesc și toate gîndurile și simțurile îi sînt concentrate asupra acelei lumi și a vieții lui Sutter. Întors la Hollywood începe îndată redactarea unei forme preliminarii a scenariului și, paralel, a unor note regizorale mergînd pînă la amănunte de decor și recuzită. Lucrează trei zile fără întrerupere și apoi prezintă Paramount-ului scenariul. Dar filmul este respins. Viziunea critică a lui Eisenstein asupra goanei după aur și toată critica socială pe care implicit o cuprinde nu poate cîștiga adeziunea producătorilor. Trebuie așadar să-și îndrepte atenția în altă direcție. Începe să lucreze la o adaptare a „Tragediei americane" a lui Theodor Dreiser.

Sîntem în septembrie 1930. Eisenstein lucrează intens, pasionat la noul său film. Între timp își expune preocupările teoretice la o discuție despre filmul lat, care are loc sub auspiciile Academiei de arta și știința filmului. Eisenstein ține aici un referat despre „pătratul mobil“ și lansează ideea unui ecran de forme variabile, putînd deveni cînd alungit pe verticală, cînd lățit pe orizontală. Referatul este primit cu multă căldură și astăzi încă ideile cuprinse în el sînt discutate.

Preocuparea lui Eisenstein pentru romanul lui Dreiser are surse în anii precedenți ai vieții sale. Se cunoscuseră la Moscova în octombrie 1927, cînd Dreiser îl vizitase (în cartea sa despre Rusia, Dreiser a scris cu simpatie despre regizorul sovietic care-l fermecase și pe el). S-au reîntîlnit apoi la New York. Aici Dreiser îi arătă lui Eisenstein orașul în aspectele sale mai puțin cunoscute, îl duse, de pildă, într-un subsol unde se consuma alcool în acei ani ai prohibiției. Îl invită apoi în vila sa de pe malul rîului Hudson. Acum însă relațiile cu „bătrînul leu sur“, cum îl numește, sînt altele. Paramount-ul are de 5 ani drepturile pentru ecranizarea romanului, dar nu a izbutit încă să o realizeze. Mulți regizori s-au apropiat de subiect, printre ei Griffith și Lubitsch, dar inutil. Totdeauna ecranizarea se lovea de o problemă-cheie. Romanul, cum constata Eisenstein, conține în proporție de 99 la sută înfățișare de fapte și 1 la sută de atitudine față de ele. De aci necesitatea unei interpretări a acestor fapte, în cazul unei ecranizări. Subiectul acestui roman masiv este desigur dificil de rezumat. Să preluăm aici rezumarea lui Eisenstein : „Ne vom limita la aparentul punct nodal al fabulației acestei tragedii, anume crima însăși, deși tragedia, desigur, constă nu în aceasta, ci în drumul tragic parcurs de Clyde, pe care sistemul social îl împinge spre crimă... Clyde Griffith, după ce a sedus o tînără muncitoare angajată în secția pe care o conduce, nu o poate ajuta să facă un avort, acesta fiind interzis de lege. Se vede nevoit să se căsătorească cu ea. Dar astfel își va dărnici visurile sale de viitor, fiind nevoit să renunțe la intenția de a se căsători cu o fată bogată care îl iubește. Dilema lui Clyde : trebuie să renunțe pentru totdeauna la carieră și succes social, sau să scape de fată. Întîmplările de pînă acum ale lui Clyde în ciocnire cu realitățile americane i-au modelat într-atîta psihologia, încît după o lungă luptă interioară (nu cu principii morale, ci cu propria sa neurastenică lipsă de caracter), el se decide pentru a doua soluție. El își elaborează și prepară cu grijă crima : o barcă va trebui răsturnată, aparent accidental. Toate detaliile sînt puse la punct cu meticulozitatea criminalului neexperimentat. Și tocmai meticulozitatea aceasta îl tîrăște în cursa fatală a dovezilor irefutabile. Se așază într-o barcă cu fata. În barcă ajunge la paroxism conflictul interior între mila și ura față de fată, între nehotărîrea sa și aspirația pătimașă la îmbogățire. Pe jumătate inconștient, într-o puternică panică interioară, răstoarnă barca. Fata se îneacă. Părăsind-o, Clyde se salvează așa cum plănuise și cade tocmai în plasa pe care singur o țesuse pentru dezvinovățirea sa. Dreiser prezintă lucrurile atît de imparțial, încît desfășurarea ulterioară a evenimentelor este lăsată în sarcina procedurii formale juridice și nu a cursului logic al întîmplărilor... Aproape întreg volumul al doilea este consacrat procesului lui Clyde, acuzat de uciderea Robertei, hăituit pînă la condamnarea la scaunul electric. În cîteva rînduri doar se arată că adevăratul scop al procesului nu are în fapt nici o legătură cu Clyde. Scopul este numai acela de a crea procurorului Mason popularitate în rîndurile fermierilor (Roberta era fiica unui fermier), în vederea realegerii lui la viitoarele elecțiuni. Tot în cadrul luptei politice acceptă și avocatul apărarea în acest proces evident pierdut... Pentru ambele părți Clyde nu este decît un mijloc. Jucărie în mîna «oarbei» Moira, a destinului, a «cauzalității» «à la grécque», Clyde devine o jucărie și în mîna mașinăriei oarbe a justiției burgheze, mașinărie folosită ca un instrument al intrigii politice“.

În fața acestui roman dens, Eisenstein are de rezolvat cîteva probleme fundamentale :

1. reducerea întregului roman la dimensiunile obișnuite ale unui film ;

2. cuprinderea întregului material faptic dintr-un precis punct de vedere filozofic, care :

3. să rezolve dilema lăsată fără răspuns : este sau nu vinovat Clyde Griffith ? Aceasta din urmă este de altfel prima întrebare pe care i-o pune potentatul Paramount-ului, B. P. Schulberg.

— Nevinovat ! răspunde Eisenstein.

— Bine, i se replică, dar atunci scenariul dumneavoastră este o monstruoasă sfidare aruncată societății americane...

Este, de altminteri, dilema fără soluție din care, neputînd ieși, Paramount nu a reușit însă nici o ecranizare a romanului. Dacă Clyde este vinovat, atunci eroul filmului devine antipatic și filmul nu va putea avea succes comercial : dacă este nevinovat, atunci... Eisenstein își explică punctul de vedere. Pentru el interesul constă tocmai în clarificarea crimei ca un rezultat al relațiilor sociale, al influențelor societății în care trăiește Griffith. Problema pentru Eisenstein este să „facă un Emile Zola dintr-un Theodor Dreiser". „La «Tragedia americană» m-a cucerit înainte de toate rolul destinului." Îl pasionează jocul fatalității. Este vechea obsesie, tema principală care a revenit și va reveni în filmele sale. Neputința în fața înaintării implacabile a acestei forțe mecanice fatale care, de data aceasta, este mașina jurisprudenței ce-l macină inexorabil pe Clyde, sfărîmîndu-l între roțile sale, întorcînd împotriva lui fiecare element ce fusese construit de el pentru a se ridica, pentru a se salva.

Producătorii nu ajung la sesizarea unor asemenea adîncimi de gîndire. Dilema socotită de ei de nerezolvat nu se soluționează nici acum.

„— Am prefera o poveste polițistă bine construită, despre o crimă..." spune cineva.

„— ...și despre dragostea dintre un băiat și o fată", adaugă un altul oftînd.

În sfîrșit, cei mari hotărăsc :

„— Scrieți-vă scenariul așa cum simțiți dumneavoastră... Pe urmă vedem noi".

Împreună cu Ivor Montagu, Eisenstein începe o muncă uriașă. Elimină toată stufozitatea romanului, dă noi, inedite interpretări unor fapte, adîncește analiza psihologică a lui Clyde prin decorticarea scenei din barcă, inventează noi fapte, mută interesul pentru proces asupra problemelor electorale, schimbă linia unor personaje, elimină complet altele. Apoi aplică pentru prima oară gîndurile sale despre monologul interior care devine în scenariu un procedeu important : aparatul pătrunde în sufletul și gîndirea lui Clyde. Este fascinat de soluțiile găsite : „Forma monologului interior s-a născut... Chiar și literatura este mai lipsită de puteri în acest domeniu" decît filmul.

La 5 octombrie, odată terminat scenariul, Eisenstein scrie către Paramount : „Domnilor, iată că vedem minunea realizată — «O tragedie americană» prezentată în numai 14 bobine ! Și încă credem că forma finală nu trebuie să depășească 12. Dar renunțăm deocamdată... pentru a putea face această operație neplăcută *după* ce primim asistență prin însemnări și sfaturi de la : 1. Magnații coastei de vest ; 2. Magnații coastei de est ; 3. Theodor Dreiser ; 4. Organizația Hays. În consecință, domnilor, avem onoarea să supunem «amabilității dumneavoastră discriminatorii» : Manuscrisul alăturat și... Honni soit qui mal y pense".

Cei ce citesc scenariul îl socotesc „excelent". Eisenstein pleacă la New York pentru a-l întîlni pe Dreiser și pe conducătorii Paramount-ului care urmează să ia o hotărîre definitivă. Pleacă cu gîndul reușitei și cu planul să viziteze nordul New Yorkului unde avusese loc întîmplarea descrisă în carte (care se bizuie pe una reală).

Dreiser îl felicită pentru adaptare. Paramount însă nu este satisfăcut. Eisenstein nefiind dispus la nici o concesie, contractul dintre ei se reziliază la 23 octombrie.[1] Paramount însă vrea să se asigure că — în ciuda campaniei împotriva lui Eisenstein pe care organizația fascistă ce o reprezintă Major Pease o continuă cu înverșunare — realizatorul nu se va angaja față de o firmă concurentă. Îi și cumpără biletul de înapoiere, via Japonia, și anunță în presă plecarea sa. Planul întoarcerii prin Japonia se

[1] Filmul îl va realiza Steinberg, spre furia lui Dreiser, care va da în judecată Paramount-ul. Dreiser rămîne admiratorul adaptării lui Eisenstein, visînd în continuare ca acesta să realizeze totuși odată filmul, eventual în Uniunea Sovietică.

bizuie pe un film pe care, pe baza unui schimb de scrisori, se angaja să-l realizeze acolo. Eisenstein se întoarce la Hollywood cu gîndul de a-l părăsi definitiv. Scîrbit de cele întîmplate, îi va scrie prietenei sale Şub : „Cred că părăsirea Hollywood-ului este lucrul cel mai bun pe care l-am putut face acolo". În aceste zile îl întîlneşte pe Flaherty.

Îl cucereşte acest bărbat cu părul alb, care opreşte pe fiecare om pe care-l cunoaşte cît de puţin şi se arată gata să-i povestească pasionat, ore în şir, întîmplări şi poveşti minunate care ar fi putut deveni filme. Şi termină totdeauna povestirea spunînd : „Vă fac cadou aceasta". Este singurul mod în care el poate construi filme, căci documentaristul american, autorul lui „Nanouk" şi al „Moonei" nu dispune de peliculă şi nimeni nu-i acordă fonduri pentru ca să poată realiza unul din aceste filme pe care le dăruieşte, zîmbind, cunoscuţilor. De altminteri, Flaherty este unul din cei care stimulează interesul lui Eisenstein pentru Mexic [1]. Este cutremurătoare întîlnirea dintre aceşti doi mari artişti : două uriaşe păsări destinate să domine prin zborul lor lumea, întinzîndu-şi aripile şi bătîndu-le, dar ţinute în loc, neputînd zbura decît rareori şi nu la înălţimile visate. Şi poate şi mai tragic aici este faptul că, atunci încă, Eisenstein nu ştia pe de-a-ntregul aceasta, nu bănuia ce-i ascunde viitorul apropiat.

Eisenstein nu se lasă bătut. O patimă a creaţiei îl arde şi nu-i îngăduie inactivitatea după eşecuri. Spre sfîrşitul vieţii, făcîndu-şi un bilanţ, nota aceste cuvinte, ca un epitaf : „Am trăit, am meditat, m-am pasionat". Această pasiune îl duce şi acum mai departe. Cînd îl va cunoaşte curînd pe faimosul milionar King Gilette, inventatorul lamei de ras, Eisenstein va afla mania acestuia de a-şi clădi vile pompoase în deşerturi, palate minunate apărute din nisip, pe care, odată construite, le părăsea fugind într-un alt deşert unde-şi înălţa un nou palat. O goană infinită.

[1] La rîndul său Eisenstein îi trezeşte interesul lui Flaherty pentru Uniunea Sovietică : „bătrînul s-a încins, scrie Esenstein, şi a plecat de Crăciun la familia sa cu hotărîrea de a lucra apoi în Uniunea Sovietică o serie de filme consacrate minorităţilor naţionale".

„Ca şi cum şi eu mi-aş fi trăit astfel mulţi ani, multe evenimente ale vieţii, scria Eisenstein mult mai tîrziu. Ca măgarul, catîrul sau calul căruia i se atîrnă în faţa botului cu viclenie o legătură de fîn şi care, pentru a ajunge la ea, aleargă, aleargă din toate puterile, fără speranţă, în vecii vecilor."

Flaherty îi vorbeşte aşadar despre Mexic. Ţara aceasta îl atrage încă de mult pe Eisenstein. Au acţionat, de mult, numeroşi stimuli. Sumedenie de cărţi, romanul lui Ehrenburg „Julio Jurenito", reportajele lui John Reed şi povestirile scriitorului american R. Williams pe care-l cunoscuse la Moscova, povestirile lui Diego Rivera şi reproducerile frescelor lui. Rivera îi propune realizarea unui film documentar „Viaţa în Mexic". Proiectul îl ispiteşte, dar Eisenstein nu dispune de fondurile necesare. Îi cere sfatul lui Chaplin. Acesta îi sugerează să ia legătură cu Upton Sinclair, care l-ar putea eventual finanţa.

Sinclair îi propune soţiei sale să devină producătoarea viitorului film. Obţine, în acelaşi timp, sprijinul financiar al lui Gilette, care însă — după informaţiile ce ne-au fost transmise de Alexandrov — ţine să rămînă în umbră [1]. Eisenstein, încrezător şi fericit că-şi va putea realiza filmul mexican, nu dă importanţă clauzelor contractului şi îl semnează la 24 noiembrie. Contractul acesta va face posibilă curînd uriaşa tragedie pe care o va trăi pînă la sfîrşitul vieţii. La începutul lui decembrie părăseşte Hollywood-ul.

În ziua plecării Chaplin îi arată, într-un prim montaj, nesonorizat, noul său film, „Luminile oraşului". Din fotoliul lui Chaplin, Eisenstein urmăreşte filmul, în timp ce realizatorul lui îi arată intenţiile sonore, stînd la pian şi fredonîndu-i melodiile. Apoi prietenii îl conduc la gară. Unul dintre ei, prieten devotat, îşi aminteşte astfel momentul despărţirii : „Arăta cumva ca un băieţel. Cînd mă gîndesc la el, aceasta este imaginea care-mi revine... Părea un foarte straniu amestec dintre multe lucruri : zîmbetul

[1] Din Arhiva Sinclair aceasta nu reiese cu certitudine. Au mai fost şi alţi finanţatori, se pare, care au dorit să rămînă necunoscuţi.

era totodată trist şi sfios — timiditatea ciudată, observată de multă lume, se furişase în el — însă în acelaşi timp părea emoţionat şi exuberant într-un fel adolescentin, ca un băieţel care porneşte în prima sa lungă călătorie... Eisenstein, regele şi meşterul imaginilor înflăcărate... părea atît de complet, atît de patetic şi tragic de inocent. Această privire ne aţintea din geamul vagonului".

La 5 decembrie 1930, Eisenstein şi colaboratorii săi trec graniţa Mexicului, la gara Nohales. Astfel începe noul capitol în viaţa lui Eisenstein, una din cele mai discutate tragedii din istoria filmului.

VIII. „QUE VIVA MEXICO !"[1]

„Moartea — sora geamănă a dragostei."

HEMINGWAY

Eisenstein păşeşte cu stîngul în Mexic. În drum spre Mexico-City, în vagonul de dormit, îşi găseşte locul ocupat de cineva. Faptul produce un incident şi cei trei îl dau pur şi simplu afară pe intrus. Ajunşi în Mexico-City, nici nu apucă să-şi desfacă valizele, cînd primesc vizita unor poliţişti, care-i somează să-i urmeze. Sînt duşi în faţa şefului poliţiei. Lîngă el îl văd pe individul din tren şi descoperă astfel că este vorba de fratele înaltului personaj în faţa căruia au fost aduşi. El aruncă un ironic : „I-am cunoscut pe seniori", iar Eisenstein şi cei doi colaboratori ai săi sînt arestaţi.[2] Arestarea are însă dedesubturi politice în primul rînd şi este pasul preliminar expulzării. Întîmplarea provoacă vîlvă şi se fac numeroase intervenţii : protestează 12 senatori din S.U.A., protestează personalităţi ca Albert Einstein, G. B. Shaw, Chaplin. Pînă la urmă cei trei sînt eliberaţi, declaraţi oaspeţi de onoare ai Mexicului şi însuşi preşedintele statului le va strînge solemn mîna cînd îi va întîlni la o sărbătoare din Mexico-City.[3]

[1] Nu de mult a început cercetarea arhivei personale a lui Upton Sinclair de către profesorii Ronald Gottesman şi Harry M. Geduld de la Universitatea Indiana (U.S.A.) Cercetarea aceasta — care aduce o lumină nouă în problema relaţiei Eisenstein-Sinclair şi totodată lămureşte în sfîrşit cîteva aspecte rămase pînă acum obscure ale acestei zbuciumate istorii — va fi publicată într-o lucrare ce urmează să apară ulterior. Datorită deosebitei amabilităţii a profesorului Ronald Gottesman am putut consulta nemijlocit

Cunoaștem cîteva din motivele care-l atrăseseră pe Eisenstein în Mexic. Dar mai era unul. Văzuse cîndva o fotografie. Din gulere cu cravate ieșeau cranii pe care erau așezate diverse modele de pălării. Imaginea aceasta de delir era fotografia vitrinei unui magazin de pălării din Mexic, aranjată astfel în Ziua Morților, sărbătoare tradi-

— cu prilejul unei întîlniri pe care domnia sa a făcut-o posibilă — materialele inedite ale Arhivei Sinclair, care clarifică multe din ceea ce am putea numi tainele tragediei filmului mexican al lui Eisenstein. Desigur că abia după tipărirea lucrării vaste pregătită de prof. Gottesman și prof. Geduld vor putea deveni cunoscute toate datele problemei. Capitolul de față al biografiei acesteia ține însă seama de faptele incontestabile lămurite în Arhiva Sinclair, cuprinde cîteva completări absolut necesare și mai cu seamă — datorită faptului că a fost citit și discutat de autor cu Prof. Ronald Gottesman — elimină o serie de greșeli faptice prezente pînă acum în toate scrierile biografice despre Eisenstein. În plus, am ținut să includ aici un scurt text pe care Prof. Gottesman, la rugămintea mea, l-a redactat în acest scop. Munca domniei sale fiind încă în curs, concluziile definitive nu pot fi deocamdată fixate; profesorul Gottesman expune așadar aici propria sa opinie din *această* fază a cercetării sale, specificînd totodată că marea complexitate a problemei face de fapt imposibilă atît rezumarea aspectelor ei concrete, particulare, cît și afirmarea pur și simplu a faptului că fie Kimbrough, fie Șumiațki sau Mary Sinclair a fost în ultimă instanță vinovatul pentru eșecul acestei opere cinematografice. Iată așadar concluziile actuale ale profesorului Gottesman:

„Cînd relațiile dintre Upton Sinclair și Serghei M. Eisenstein au devenit, în timpul și imediat după turnarea filmului „Que viva Mexico", subiectul comentariilor, relațiile acestea au fost, într-un chip caracteristic, suprasimplificate. Aceasta s-a întîmplat indiferent dacă Sinclair sau Eisenstein era cel înfierat sau apărat, cel acuzat sau dezvinovățit. Într-adevăr, întreaga istorie a relațiilor dintre acești doi oameni celebri a suferit de pe urma faptului că au existat prea multe patimi și prea puține fapte. Cînd faptele vor fi în întregime înfățișate și interpretate, cred că efectul va fi risipirea atmosferei de semiadevăr și ignoranță care a făcut neclară complexitatea fascinantă a acestei relații și a muncii la filmul „Que viva Mexico". Pentru că povestea nu este o melodramă —

țională care se ține la 2 noiembrie. „Impresia mă obsedează ca un ghimpe. Ca o boală incurabilă mă cuprinde dorința irezistibilă de a vedea această realitate. Dar nu numai aceasta. Toată țara care se poate distra astfel." Ceeace știa despre Ziua Morții îi trezește aceeași pasiune pe care o simțise în adolescență cînd visa să ajungă în țara pieilor roșii descrisă de Fenimore Cooper sau la fortăreața d'Iff

nici Sinclair și nici Eisenstein nu au fost doar victime candide ale infamiei. După cum nici unul dintre ei nu a fost, unul față de altul, un Jago vinovat de acțiuni „de nemotivată răutate". Mai degrabă, atunci cînd evidența documentară este înfățișată, va putea fi înțeleasă mișcarea dramatică care se desfășoară în contextul aspru al istoriei și care implică participarea a numeroși oameni reali și deslușește caracterul impur, uneori tragic, al naturii umane. Ceea ce se va dezvălui atunci este, cred, drama extraordinar de complexă a doi oameni generoși sortiți să fie puși la încercare și, în parte învinși, de vremuri, de alți oameni și de ei înșiși." (16 august 1966).

[2] Relatarea este cea a lui Eisenstein. Din Arhiva Sinclair reiese că arestarea a avut loc la 21 decembrie 1930, ora 10 a.m., cam două săptămîni după sosirea echipei.

[3] Din scrisorile aflate în Arhiva Sinclair reiese că Kimbrough, cumnatul lui Sinclair și reprezentantul acestuia în cadrul echipei de filmare, a fost eliberat de sub supravegherea poliției încă în aceeași seară. Restul echipei a fost reținută și și-a petrecut noaptea *în hotel* cu polițiști în camera lor; ei au fost eliberați a doua zi dimineața. Îndată ce Sinclair a aflat întîmplarea, el a scris sau telegrafiat lui Chaplin, Fairbanks și senatorului Barah, cerîndu-le ajutorul. Unul sau doi senatori au luat legătura cu oficialitățile mexicane. Profesorul Gottesman presupune că era vorba doar de senatorii Barah și La Follette, dar numele lor nu apar în corespondența din Arhivă. Oricum, nu au fost deci 12 senatori care au protestat împotriva arestării. (Eisenstein fusese reținut de poliția mexicană în urma denunțului calomnios al aceluiași Major Pease care scrisese autorităților din această țară, avertizîndu-le asupra „primejdiei" pe care ar însemna-o prezența lui Eisenstein în Mexico.) Curînd, oficialitățile și-au dat seama de greșeala pe care o făcuseră dînd curs calomniei și și-au cerut scuze, reînnoind colaborarea lor cu echipa.

de unde evadase cel care avea să devină contele de Monte Cristo.

Cu aceste gînduri, Eisenstein intenţionează acum, cînd soseşte în Mexic, să realizeze un film de călătorie, un „Kulturfilm". Contractul cu Sinclair prevede o perioadă de filmare de 3—4 luni şi Eisenstein nici nu intenţionează să o depăşească. Curînd după sosirea în Mexic îi scrie Esfirei Şub: „Concediul meu se termină în februarie şi sper să nu întîrzii prea mult. Poate voi zăbovi în drum, în Japonia".

Eisenstein începe să cerceteze Mexicul[1]. Ceea ce se petrece aici, în conştiinţa şi sentimentele artistului, are o importanţă capitală în biografia sa. Marea aventură mexicană este un moment de răscruce în care — pe toate planurile, atît pe cel al gîndirii, cît şi pe acela al vieţii emoţionale — se cristalizează brusc întreaga sa experienţă de pînă acum şi apare un nou punct de plecare, la un alt nivel, superior, pentru evoluţia sa de mai tîrziu. Trăirile sînt acum atît de intense, arderile sînt la asemenea temperaturi, încît procesul intim de răsturnări, cristalizări, reordonări devine detectabil, palpabil. A fost adeseori urmărită de comentatori această aventură mexicană în evenimentele ei tragice. Dar fascinant este altceva: cele ce s-au petrecut în cea mai adîncă intimitate a creatorului în aceste 13 luni cît a stat în Mexic ne ajută să înţelegem universul interior al artistului. Apare astfel, din frînturi de însemnări, scrisori şi mărturii, din alăturarea migăloasă şi dificilă a acestor fragmente, o pasionantă fierbere interioară, care ne dezvăluie un Eisenstein necunoscut. Întreaga sa operă de mai tîrziu nu poate fi într-adevăr înţeleasă decît prin cunoaşterea răscolirii gîndurilor şi sentimentelor artistului în decursul acestui an petrecut în Mexic. Să încercăm să pătrundem nemijlocit în acest virtual monolog interior.

[1] Şi cu aparatul de filmat: dintr-o scrisoare a lui Eisenstein, aflată în Arhiva Sinclair, reiese că în ziua de 12 (sau 13) echipa a filmat Fiesta din Duadelupe.

Călătorie prin întregul Mexic. Harta ţării străbătută în sus şi în jos. Cunoaşterea lucrurilor este cît se poate de grea şi încă îngreunată de faptul că aici se folosesc limbi diferite. Dar e pasionant „de te ia dracul". Impresiile au o deosebită acuitate, sînt toate foarte puternice. Fantastic de variate: lupte de tauri înnebunitoare, lupte de cocoşi, dansuri indiene păgîne, dar în cinstea sfinţilor catolici, senzualitatea provocatoare a tropicelor, ascetismul călugărilor care se autoflagelează, piramidele de o vechime cosmică, constelaţiile care aici sînt răsturnate, aerul care la răsărit şi asfinţit este atît de străveziu de parcă l-ar fi furat cineva, silueta trandafirie a munţilor de o claritate orbitoare, suspendaţi în vid între ultramarinul cerului şi violetul propriilor lor poale, vegetaţia luxuriantă care înghite totul în creşterea ei impetuoasă, astfel încît neatenţia de cîteva zile a cantonierului ar fi suficientă pentru ca lianele să se încolăcească în jurul şinelor, al viaductelor sau al vreunei locomotive rătăcite pe aici, tufişuri arse de soare ce izbucnesc din nenumăraţii kilometri de pietre cu sculpturi bizare, vestigii ale oraşelor vechilor tolteci, răsturnate şi împrăştiate parcă de braţul unui uriaş cuprins de mînie, fructul cactusului palmat, crescut în infernul deşertului, şi care în carnea sa violetă, ce clocoteşte în arşiţa inumană a soarelui, a strîns toată seva pustiului şi este rece ca gheaţa... „Ochiul nu mai vede de loc, ci percepe şi palpează obiectele, aşa cum le-ar percepe şi le-ar palpa cu mîinile un orb. Dar parcă nu aceste elemente pătrund în conştiinţa şi în sentimentele mele, ci, dimpotrivă, aici întregul complex de emoţii şi de însuşiri proprii mie, crescînd din mine şi amplificîndu-se nemăsurat, devin o întreagă ţară uriaşă de munţi, poduri, catedrale, oameni şi fructe, cu fiare şi fluxuri marine, cu cirezi şi cu armate, cu sfinţi pictaţi şi cu majolica turlelor albastre..."

O linişte cosmică, născută din integrarea omului în peisaj, în natură, în viaţa ciudată a acestei ţări. Odată rămas singur cu natura te cuprinde o senzaţie „neobişnuită de autodizolvare în natură, de contopire cu ea, o armonie deplină; se naşte „senzaţia celei mai sublime bucurii a exta-

zului". Extazul ale cărui legi au fost obiectul atîtor cercetări înfrigurate, atîtor calcule migăloase ale artistului. Acum, însă, a devenit o senzație concretă. Se răstoarnă deci toate gîndurile inițiale în legătură cu filmul. Cinematograful nu i se pare pasionant decît în măsura în care este un mic univers experimental. Va trebui, se gîndește, să urmeze o perioadă de purificare, de transformare completă a cinematografiei în care „n-o să rămînă piatră peste piatră din scumpele noastre opere răposate". Ceea ce este aici în jur e mult mai interesant, incomparabil mai pasionant decît orice fel de cinematografie. Problema montajului nu i se mai pare de loc interesantă. Cea a sunetului și mai puțin. Acum, ajuns în miezul trăirii extazului, Eisenstein are o reacție alergică parcă împotriva cinematografiei. Totuși „atît de conștiincios ca aici mi se pare că n-am lucrat niciodată". Se naște acum voluptatea unică și atît de rîvnită a trăirii unei armonii și unități interioare.

Întîlnește, aici în Mexic, o fascinantă simultaneitate a etapelor istoriei. În Tehuantepec mai dăinuie matriarhatul ; ținutul tropical al Oaxacei trăiește încă în zilele fericite precolumbiene. În același timp, în alte locuri, fiestele catolice, pocăiții care se autocanonesc sau pantomimele populare păstrează vii tragedia înrădăcinării „prin foc și sabie" a crucii spaniole. Dar alături, fostele mănăstiri catolice, expropriate în perioada eliberării de sub dominația spaniolă, au devenit haciende ale marilor proprietari funciari și din zidurile lor groase se exercită și astăzi cruzimea feudală. Și se adaugă, se suprapun la toate acestea marile construcții industriale capitaliste din Mexico-City și, totodată, pe o peninsulă, într-un cartier al argaților unde viața este foarte înapoiată, alături de piramidele milenare, „aproape că a fost realizat comunismul" și există un control efectiv al muncitorilor asupra producției. Cele mai diferite stadii ale culturii conviețuiesc pe acest pămînt miraculos. Istoria întreagă există aici într-o uimitoare simultaneitate, care impregnează cu bizarul ei întreaga atmosferă. Este pasionant acest „joc cu timpul". Aici „toată istoria este supusă... geografiei. Călătorind în această țară atît de uimitoare în ceea ce privește coloritul în spațiu, călătorești totodată parcă și în timp, în secolele istoriei".

Privești întinderile mexicane și „te gîndești cu încăpățînare că Edenul nu a fost între Tigru și Eufrat, ci, desigur, pe undeva, pe aici, între golful Mexicului și Tehuantepec... Bănuiești că, în lumea aflată încă în leagăn, domnea această lene maiestuos nepăsătoare și în același timp aceeași potență creatoare ca și pe aceste platouri și lagune, deșerturi, desișuri și piramide în fața cărora te aștepți mereu ca în clipa următoare să erupă ca niște vulcani, palmierii care cresc străpungînd cupola albastră a cerului, broaștele țestoase care nu ies din mîlul golfurilor, ci apar din adîncurile oceanului ce se învecinează cu centrul pămîntului". Mexicul care trăiește cu mii de ani în urmă și-și proiectează azi viitorul de peste secole și unde cel mai iubit cuvînt este leneșul „mañana", adică : „mîine".

Chiar natura are grijă de lenea omului. „Desigur că nu pentru mimetism a colorat ea în nuanțe galben-verzui penele micilor papagali. Ci pentru ca privirea care se plimbă leneș de-a lungul țesăturii verzi a frunzișului să nu fie scoasă din vraja coloritului verde. Buclele verzi ale lianelor se întind de-a lungul multor kilometri. Abia poți respira. Plămînii nu sînt arși de fierbințeala uscată a deșertului. Îmbrățișarea tropicelor este umedă."

Privești aceste peisaje și ți se pare că totul, pădurile de palmieri, rîurile, fiarele, oamenii, abia au ieșit din atelierul naturii. Mai mult : abia acuma ies. Întreaga viață socială creează aceeași impresie.

Toate acestea îți dau impresia că întreaga țară abia a ieșit din apele celor două oceane, că ar fi „în devenire", adică într-o stare dinamică opusă noțiunii statice de „existență".

Senzația aceasta de lume originară, surprinsă în formele ei primare, este generată și de expresia plastică care se oferă privirii. Severitatea grafică întîlnită aici, în Mexic, determină revenirea lui Eisenstein la practica desenului pe care îl abandonase.

De fapt nu învățase desenul niciodată. Începuse să deseneze în urma unei impresii din copilărie : în așteptarea începerii partidei, inginerul Afrosimov îi desena cu o cretă pe postavul albastru închis al mesei de joc contururi de animale. Micul Eisenstein rămăsese fascinat de arabescul alb al liniei care se năștea sub ochii lui și care în mișcarea

sa făcea să apară cîini, cerbi, pisici. Linia se mișca de-a lungul conturului invizibil al unui obiect căruia, printr-un miracol, îi dădea astfel existență pe postavul mesei. Dinamismul liniei era o senzație care-l pasionă ani de zile. Inginerul Afrosimov îi inoculase plăcerea de a desena. Mai tîrziu, la Politehnică, materia aridă a geometriei analitice căpătă pentru tînărul student un farmec aparte pentru că traducea în misterioase formule algebrice tocmai mișcarea liniilor. Dinamismul „devenirii", în opoziție cu staticul, îl va pasiona toată viața, fie că este vorba de mișcarea liniei, ori de cea a fenomenelor. Este o fascinație pentru geneza lucrurilor care-și are originea și aici, în această impresie timpurie în legătură cu desenul. A desenat, cum o știm, mult, în tinerețe. Mult și prost, deoarece, abandonînd inspirația primară, încărca desenul cu detalii sub influența școlii ruse de pictură de gen. Caligrafierea școlară după model nu-i reușea nicicînd. Maniera sa era aceea a desenului linear. Apoi, abandonînd desenul, a rămas în continuare pasionat, în primele sale filme, pentru „puritatea matematică a montajului în mișcarea sa". Gustul pentru secvență apare mai tîrziu, și-și explică ciudățenia acestei „întîrzieri" prin logica gîndului lui Engels : mișcarea atrage întîi atenția, abia apoi te gîndești la ceea ce se mișcă. Nașterea acestui gust „pentru secvență" se petrece tocmai aici, în Mexic. Și în legătură cu desenul. El va apărea în forma înnoitoare a filmului mexican și apoi în filmele sale ulterioare. Abia acum cînd „desenul meu a trecut de etapa purificării interne, aspirînd la abstracția matematică, la puritatea lineară".

Îl îmbată aici extraordinara structură lineară a peisajului, puritatea sa, severitatea grafică în tot ce întîlnește : dreptunghiul alb al cămășii peonului, curba pălăriei lui devin aproape simboluri grafice. Totul are aici o precizie grafică : linia perfectă a muchiilor piramidelor, muchia albă a munților Popocatépetl care spintecă albastrul cerului, conturul precis al frunzei de maguey proiectată pe pămînt, siluetele negre riguros grafice, cea a vulturului care sfîșie un cadavru, al unui franciscan din Pueblo, a crucii negre de pe o piatră funerară, a licenciado-ului în redingotă neagră venit să pună sechestru la un haciendado ruinat... Un permanent conflict între alb și negru.

Îl „amețește ascetismul sec al graficii, claritatea desenului, cruzimea chinuitoare a liniei smulsă cu sînge din trupul multicolor al naturii. Mi se pare că grafica s-a născut din imaginea funiilor cu care sînt strînse trupurile martirilor, din urmele lăsate de loviturile de bici pe suprafața albă a corpului, din tăișul șuierător al sabiei înainte ca aceasta să atingă gîtul condamnatului. Așa sfîșie linia nudă iluzia spațiului, așa străbate linia prin culoare, așa despică legitatea armoniei haosul divers al formei". Apoi „bicele nu mai șuieră. Durerea ascuțită tăioasă este înlocuită de o stare de amorțeală caldă. Trăsăturile seci ale loviturilor au spintecat suprafața corpului, rănile s-au deschis ca niște flori de mac și sîngele rubiniu a început să curgă. Astfel linia a dat naștere culorii". Fenomenul îl întîlnește peste tot. Printre stîncile aride din jurul Tasco-ului, pe tulpini fără frunze, crește o floare purpurie. I se spune „sangre de toros" și florile acestea par ca pete de culoare iscate din jetul de sînge ce țîșnește din trupul negru al taurului cînd sabia matadorului se înfige în carne.

Liniile și culorile se modelează, se transformă pe parcursul străbaterii Mexicului. Duritatea liniilor și asprimea culorilor se înmoaie spre sud. Cruzimea platoului central se atenuează. În nord păsările roșii nu-și mănîncă prada îndată ce-o ucid, ci înfig gîndacul sau viermele în vîrful unei frunze și așteaptă, pentru a-l devora, să fie uscați de arșița soarelui ; acolo caii sînt mînați să sfarme cu copitele țestele peonilor răzvrătiți după ce aceștia au fost îngropați pe jumătate în pămîntul dogoritor. Acolo e o lume a cruzimii. Spre sud, frunza ascuțită de maguey se dantelează și se transformă în buclele lianelor. Coloritul aprins cedează tonurilor de verde. Cruzimea se dizolvă în nepăsare ; aici sînt locuri în care „și natura are grijă de lenea omului".

Acel „day-dreaming", starea aceea de semisomnolență diurnă, continuă să rămînă pentru Eisenstein un mijloc de percepere a mediului înconjurător, aducînd în conștiință viziuni ciudate, metaforizări ale realității. În acest „paradis al artei grafice" artistul începe să deseneze. Mult, enorm de mult. Consemnează cele văzute. Apoi, depășind această primă fază, prin intermediul liniei abstractizate, intelectualizate, desenul surprinde un raport

foarte senzual între figurile omenești aflate în situații neobișnuite. Se naște un ciclu de desene delirante ale Salomeii : într-unul Salomeea soarbe dintr-un pai pus între buzele decapitatului sfînt Ioan Botezătorul. Un alt ciclu este cel al tauromachiei. Tema corridei se întretaie cu cea a sfîntului Sebastian. Două martirii : al sfîntului și al taurului. Pe un desen taurul este crucificat și străpuns de lăncii ca sfîntul. Bizare desene pe motivul „Macbeth" sau variațiunile insolite pe tema „Moartea lui Werther" (în care liniile corpului capătă ciudate alambicări, brațul unui personaj devenind o dată, de pildă, ca un paloș ce-și taie propriul cap rămas suspendat într-o poziție de chinuită reverie) completează seria desenelor mexicane. Moura Budberg vorbește de 120 de desene despre uciderea lui Duncan, făcute de Eisenstein în timpul unei boli, în Mexic. Datorită lor, datorită cunoașterii genezei lor, pătrundem din nou în gîndirea artistului. Văzîndu-le, pictorul Jean Charlot avea impresia că desenele erau executate „foarte repede, ca pentru a nu tulbura elementele subconștiente..." și sînt „interesante în cel mai înalt grad ca documente ale travaliului mental".

Senzația de geneză a lumii pe care o încearcă tot timpul în Mexic, sentimentul acesta de reducere la esențe, la elementele primare, stă probabil și la baza gîndirii esențializate despre relația viață-moarte. Barbaria măreață a acelui joc de sînge, aur și nisip cum este lupta de tauri îl atrage sălbatic. Namila cu coarne ce împroașcă spuma și care, după legendă, a răpit Europa — „și, pe toți dracii, o înțeleg pe Europa care s-a dat acestui diavol negru ce tropăie din copite" — se luptă pe viață și pe moarte. Eisenstein privește fascinat spectacolul și gîndește totodată intens. Taurul și matadorul caută fiecare să-l ucidă pe celălalt, să-l străpungă cu sabia sau cu coarnele. Se încleștează de natură nu prin viață, ci prin moarte. Se contopesc omul și fiara, viața și moartea, instinctul și arta. Se contopesc prin moarte. Nu există altă ieșire decît străpungerea fiarei de sabie sau a omului de coarne. Răsplata e viața, prețul e pieirea. În ce constă miracolul acestui spectacol sîngeros ? Totul se petrece pentru clipa de libertate care vuiește în strigătele miilor de oameni în extaz, pentru clipa acestei jertfe sîngeroase în care matadorul

trăiește eliberarea din jugul veșnic al contradicției. „Fie chiar cu prețul vieții, aici cade bariera care-i despărțea." Este o eliberare de o clipă doar, și nici măcar cea adevărată, esențială. Este realizarea aparentă, pentru o secundă, a aspirației străvechi de eliberare de contradicții. Trăirea extazului dă senzația unei asemenea eliberări.

Moartea, ideea morții este permanent prezentă aici, în Mexic. Îl atrăsese doar de la început acea neobișnuită sărbătoare a Zilei Morții. Aici însă viața răzbate permanent de sub moarte. Moartea aruncă tot ce e perimat și generează nașterea noului. Deși oamenii au lăsat milenii de civilizație în urma lor, ai senzația începutului. Moartea și nașterea sînt strîns împletite, la fiece pas. Privind sarcofagul, ai senzația unui leagăn ; pe vîrful piramidei milenare în ruină crește un boschet de trandafiri ; pe un craniu sculptat mai poți citi cuvintele : „Eu am fost ca tine — tu vei fi ca mine" ; de Ziua Morților copiii se joacă cu schelete miniaturale și înfulecă coșciuge de ciocolată și cranii de zahăr ; același om parcă, cu același profil, privește și azi cu aceeași naivitate și exaltare cu care privea odinioară Guatemoczin de pe rugul pe care fusese pus de spanioli și cel de astăzi parcă are aceeași tărie de a rezista fără geamăt torturilor ca și el cînd, aflat în flăcări, îi spunea calm unuia mai slab de lîngă dînsul : „Nici eu nu stau pe roze". Dar este copleșitoare mai ales acea Zi a Morților care începe cu un ospăț trist la mormîntul strămoșului și se încheie cu o petrecere plină de senzualitate.

În acest context emoțional, în această ambianță senzorială, în acest peisaj „purtător complex de posibilități plastice în interpretarea emoției", se naște filmul care, în chip tragic, nu se va desăvîrși niciodată.

„Que viva Mexico !" este în închipuirea lui Eisenstein o istorie a succesiunii civilizațiilor, redată însă nu pe verticală, adică urmărind înlănțuirea secolelor, ci pe orizontală, redînd deci conviețuirea geografică a diferitelor stadii din istoria culturii. Filmul urmează să înfățișeze Mexicul de la matriarhat, trecînd prin cucerirea spaniolă, feudalism, războiul civil, pînă azi, și apoi proiecția în viitor a istoriei țării. Episodul central urmează să fie legat de

ideea unității naționale din punct de vedere istoric: intrarea în capitală, laolaltă, a armatelor lui Villa și Zapata.

Tema de bază a filmului este: viața, moartea, nemurirea. Gînduri proprii, mai vechi, se amestecă aici cu cele născute din ambianța Mexicului. Artistul își pune problema morții și a nemuririi. Biologic sîntem muritori. Nemurirea o putem ajunge doar prin contribuția noastră la activitatea socială. Sîntem cîte unul din cei ce predăm ștafeta evoluției de la generația precedentă la cea următoare. „Scopul luptei noastre pentru nemurire, a oamenilor trecuți prin vulcanul revoluției socialiste — se gîndește Eisenstein — este libertatea omenirii." Gîndurile iscate de luptele de tauri, care simbolizau, metaforizau ideea generală în concretul lor, renasc acum în gîndirea artistului cu altă forță, la alte dimensiuni. Acum are loc geneza acelui fir conducător care ordonează toate impresiile din aceste luni, care transformă învolburarea senzațiilor într-o precisă desfășurare a temei. În gestația operei se oglindește astfel nu numai multitudinea de fapte percepute, ci însăși dinamica procesului de creație. Drumul acesta înălțător către o viață nouă, către ideile noi nu mai este o simplă formulă compozițională, ci tema însăși în forma unei imagini vii, plastice, născută din nenumăratele chipuri, imagini, evenimente, obiceiuri, festivități, întîmplări, în care „zeii vieții și ai morții își încrucișează drumurile". Este aici un joc al vieții și al morții, o întrecere între viață și moarte. Filmul va începe în mijlocul pietrelor încremenite ale cultului morții la vechii azteci și maya și se va încheia cu ironia veselă a carnavalului din Ziua Morților, cînd sarcasmul mexican înfruntă rîzînd moartea, își bate joc de ea, rîde în numele vieții care izbucnește nestăvilită. Stafia morții în fața căreia se închinau tremurînd strămoșii din prolog devine, în final, obiectul glumei și al ironiei urmașilor. Un popor întreg participă la carnavalul din această zi. Toți au măști mortuare pe față. Cranii care simbolizează moartea. Apoi, pe rînd, personajele filmului, pe care le vom recunoaște după îmbrăcăminte, își vor lepăda măștile. În locul lor apar chipuri surîzătoare, pline de viață. Iar cînd măștile celor care au reprezentat sălbăticia în decursul episoadelor filmului, cînd aceste măști sînt smulse, ele dezvăluie nu obraji, ci cranii autentice, moar-



În Mexic (fotografii inedite, *reproduse prin amabilitatea d-nei Ma. de los Angeles Sanchez Saldivar)*





Schiță pentru „Maiestatea Neagră" (Mexic - 1931)

inedită (Arhiva Eisenstein Moscova)



Lady Macbeth



Toreador

tea adevărată. Acum craniul devine un nou simbol : nu numai al cadavrului, ci „al cadavrului care este omul viu. Craniul, ca un înspăimîntător «memento mori» al puterii cadavrelor asupra oamenilor vii". În sarabanda morții viața o învinge în toate chipurile. Moartea este ceea ce rămîne în urmă. Peonul mexican trăiește, rîde, își bate joc de moarte, duce înainte viața spre desăvîrșirea libertății sale. Și ultima mască ce cade dezvăluie rîsul plin al unui băiețel bronzat, care umple tot ecranul.

2 *Calvarul mexican*

Scenariul filmului „Que viva Mexico !" are așadar o structură aparte, diferită de tot ceea ce crease pînă acum Eisenstein și este impregnat de poezie, de romantism, de o senzorială dragoste de viață. Cunoaștem pînă acum mai multe variante ale scenariului. Unele scrise atunci, în Mexic, altele redactate după întoarcere, precum și un comentariu, în formă de postfață, a scenariului. Confruntarea lor ne dezvăluie o dată mai mult intimitatea gîndirii creatorului, dar o asemenea analiză depășește desigur intențiile volumului de față. Ceea ce trebuie știut oricum este faptul că scenariul nu oglindește fidel gîndirea artistului. „Mă opun în modul cel mai formal la publicarea vreunui rînd din scenariu", scrie el într-o scrisoare din Mexic. Și motivul principal este faptul că, față de scenariu, la desăvîrșirea lui, filmul urma să sufere schimbări esențiale prin construcția de montaj. Abia mai tîrziu, după ce filmul va rămîne în mod cert nerealizabil, Eisenstein va rescrie scenariul la Moscova, trimițîndu-l în Franța spre publicare.

Într-un soi de schiță a scenariului, pe care-l trimite din Mexic lui Upton Sinclair, apar liniile directoare (deși Eisenstein a făcut ulterior modificări, nevrînd să-și consemneze în această formă a scenariului toate intențiile sale) :

„Știți ce este o *Serape ?* Serape este o pătură vărgată pe care o poartă... fiecare mexican. Și Serape poate fi simbolul Mexicului. Atît de vărgate și violent contrastante

sînt culturile în Mexic, alergînd una lîngă alta şi fiind în acelaşi timp la distanţe de secole. Nici o schiţă şi nici o poveste întreagă nu poate străbate această Serape fără a fi falsă sau artificială. Şi am luat alăturarea independentă a culorilor ei violente ca motiv pentru construcţia filmului nostru : 6 episoade, urmîndu-se unul pe altul, diferite în caractere, prin oameni, prin animale, copaci şi flori. Şi totuşi ţinute laolaltă de unitatea ţesăturii — o construcţie ritmică şi muzicală şi o desfăşurare a spiritului şi a demnităţii mexicane.

Moarte. Cranii de oameni. Şi cranii de piatră. Groaznicii zei azteci şi înfiorătoarele divinităţi din Yucatan. Ruine uriaşe. Piramide. O lume care a fost şi nu mai este. Şiruri nesfîrşite de pietre şi de coloane. Şi feţe. Feţe de piatră. Şi feţe din carne. Bărbaţii din Yucatan azi. Acelaşi bărbat care a trăit cu milenii în urmă. Nemişcat. Neschimbat. Etern. Şi marea înţelepciune mexicană despre moarte. Unitatea morţii şi a vieţii. Trecerea uneia şi naşterea celei următoare. Ciclul etern. Şi înţelepciunea şi mai mare a Mexicului : bucuria faţă de acest ciclu etern..."

În scenariul publicat cîţiva ani mai tîrziu în Anglia şi în Statele Unite, citim în introducere : „Povestea acestui film este neobişnuită : patru povestiri încadrate de un prolog şi un epilog, unificate prin concepţie şi spiritul lor, creînd astfel o entitate. Diferite prin conţinut, diferite prin locul acţiunii, diferite prin peisaj, aceste povestiri constituie o vastă simfonie cinematografică multicoloră despre Mexic. Şase cîntece folclorice mexicane însoţesc povestirile care nu sînt ele însele decît cîntece, legende şi povestiri din diferite părţi ale Mexicului, adunate şi unificate într-un singur film !"

În prolog timpul acţiunii este eternitatea. În împărăţia morţii, unde trecutul domină prezentul, printre templele păgîne şi piramidele maiestuoase ca ritul unui rămas bun de la strămoşeasca civilizaţie Maya, se desfăşoară o procesiune funebră. La ea participă deopotrivă idolii de piatră, măştile zeilor din trecut şi oamenii de azi care însoţesc cortegiul cu feţe încremenite, aidoma celor de pe pietrele templelor. În ritmurile bizare ale tobelor, în sunetele stranii ale cîntecelor Maya, aceleaşi feţe vii ca şi

cele sculptate în pietre, cu aceleaşi atitudini, în aceleaşi poze iau parte la înmormîntare.

Cele patru povestiri se intitulează : *Sandunga, Maguey, Fiesta, Soldadera*. Povestirile, plasate în timpuri istorice diferite, cu personaje diferite, se întrepătrund mereu. „Fiesta" conţine alături de lupte de tauri şi o procesiune catolică, calvarul simbolic din această povestire fiind împletit cu cel real al peonilor din „Maguey", îngropaţi pînă în gît în pămînt şi striviţi apoi de copitele cailor. Ca structură a povestirilor şi mai ales ca structură compoziţională, temele revin, se împletesc. Epilogul este acea sărbătoare a Zilei Morţilor în care personajele povestirilor reapar şi întreg filmul îşi capătă aici valorile metaforice.

Într-o altă variantă a scenariului care a ajuns la noi, o a treia deci, datată din Moscova 1932, este consemnată o altă structură dramaturgică : „Filmul are şapte părţi, cinci episoade. În centru sînt două nuvele... Celelalte trei episoade servesc ca un cadru pentru aceste două nuvele". (Nuvelele au cîte două părţi.) Într-o postfaţă la acest scenariu, scrisă în 1947, Eisenstein remarcă ce incomplet este acesta faţă de intenţiile sale reale, lipsind de aci două episoade : „Fiesta" şi „„Soldadera", care nu au mai fost filmate. Este dificil şi astăzi încă să ştim cu precizie cum ar fi trebuit să arate filmul şi nu numai pentru că intenţiile artistului, conform obiceiului, se modificau pe parcursul filmării şi ar fi suferit certe schimbări la montaj, dar şi pentru că nu este încă bine cunoscut tot materialul documentar rămas în urma filmului mexican.

Eisenstein îi trimite lui Sinclair scenariul[1] şi capătă aprobarea acestuia. Filmările pot începe[2].

[1] Trimiterea scenariului la această dată nu reiese, deocamdată, cu certitudine din Arhiva Sinclair.

[2] Prof. Gottesman îmi comunică : filmările au început înainte de existenţa scenariului ; din Arhiva Sinclair reiese că Eisenstein nu a ştiut mult timp cu precizie ce voia să facă şi de aici apare presupunerea că, la început, a existat o serie de experienţe doar. În ceea ce mă priveşte, cred că inexistenţa unor materiale lămuritoare în Arhiva Sinclair nu trădează imprecizia intenţiilor realizatorului.

O preocupare majoră, mai mult chiar decît în alte dăți, o constituie acum compoziția cadrului. Eisenstein caută cu grijă, răbdare și migală cele mai expresive unghiuri și formule compoziționale. Aceasta se petrece atît în cazul explorării unei statui, cît și în cel al luptei de tauri, cînd calculează și experimentează cu o răbdare diabolică momentul exact în care trebuie lansat picadorul împotriva taurului, în așa fel încît ciocnirea lor să se petreacă tocmai în mijlocul cadrului. (Jay Leyda, într-o lucrare de o deosebită importanță în istoria cinematografiei, a pus cap la cap, printr-o muncă migăloasă de totală dăruire pasionată din venerație pentru Eisenstein, o parte din materialul negativ rămas după ce a fost practic distrus de Upton Sinclair, în ordinea în care fusese filmat chiar. Văzînd acest document fascinant, „Studii pentru filmul mexican al lui Eisenstein“, poți urmări, între altele, și această preocupare a realizatorului, care reia de numeroase ori cîte o scenă în căutările sale perseverente pentru a reuși o perfectă compoziție plastică.) În egală măsură se ocupă acum Eisenstein de problema compoziției în adîncime, elaborată în cursul turnării filmului „Vechiul și Noul“. Amintirea

Presupun că Eisenstein, din cine știe ce calcul, nu și-a comunicat gîndurile detaliate lui Sinclair (de altfel chiar scenariul pe care i l-a trimis, se pare, este mult mai vag decît cel pe care în fapt îl concepuse la acea dată). Coroborarea tuturor documentelor și corelarea lor cu ceea ce știm despre procesul de creație (al filmelor premergătoare, ca și al celor următoare) ne îndreptățesc, cred, să susținem că Eisenstein își concretizase intențiile și dacă a existat experiment — și sînt sigur că a existat, ca întotdeauna — acesta se încadra în limitele intențiilor preliminare bine precizate. Un alt argument: filmul-studiu alcătuit de Jay Leyda clarifică și caracterul căutărilor cineastului — ele nu sînt, cum se vede limpede, tatonări, ci încercări obstinate de a găsi cea mai bună soluție plastică pentru concretizarea unor intenții precise. Există fără îndoială variante ale proiectului, el este elaborat pe parcurs, amplificat și modificat, dar acesta este un proces obișnuit în creația lui Eisenstein. Modificarea esențială este doar cea inițială cînd filmul devine, dintr-un simplu „Kulturfilm“, o operă cinematografică complexă. Ceea ce urmează de aici înainte nu este experiment, ci elaborare.

impresiei din copilărie a crengii de liliac și a povestirilor lui Poe reînvie acum și se nasc cadre de o compoziție bizară ca, de pildă, un craniu în prim-plan ce domină scena în care călugări penitenți își fac pelerinajul, sau profilul unei fete maya în același cadru cu silueta îndepărtată a unei piramide. Problema montajului o socoate rezolvată și de aceea filmul acesta trebuie, pe plan teoretic, să soluționeze acum aceeași problemă la nivelul cadrului. Este o cercetare dificilă, căreia nu-i găsește încă toate soluțiile pe care le dorește, căutînd fără răgaz să pătrundă în miezul acestei probleme. Preocupări teoretice, așadar, ca întotdeauna, paralel cu căutările artistice și împletite cu acestea. Scrie de altminteri și un studiu „Film Form“, pe care îl trimite spre publicare. Este, „cred, unul din cele mai serioase și de bază despre ceea ce gîndesc în legătură cu cinematografia“.

În timpul liber dintre filmări, cînd colaboratorii săi se odihnesc și petrec, Eisenstein se închide în odaia sa de la hacienda lui don Julio Saldivar, la Tetlapayac, unde locuiește. Și, în timp ce simte mirosul pulque-i care se fierbe afară la lumina unei lumînări, în timp ce se amuză cu gîndul că acum locuiește într-o hacienda autentică, după ce fantezia lui copilărească fusese excitată de lectura romanului de aventuri „Hacienda și doña Manuela“, Eisenstein studiază cu aceeași pasiune ca întotdeauna, folosind aproape fiecare clipă de răgaz (ceea ce nu înseamnă însă că-și abandonează buna dispoziție, jocurile copilărești cu puști și farsele). Citește lucrările lui Pavlov, studiază tratate de fizică, pe Planck, Eddington, Jeans, cere insistent să i se trimită „Etica“ lui Spinozza, sau altădată o „Istorie a limbii germane“... Lucrează intens la cartea sa despre estetica filmului, pe care o pregătește de mult și de care se teme că nu o va termina niciodată.

Eisenstein păstrează tot timpul acesta legăturile cu patria sa. Primește cărți din Moscova, este tot timpul în corespondență cu cei de acasă.

Și filmările continuă. Timpul prevăzut inițial pentru realizarea filmului a fost de mult depășit. Cheltuielile de asemenea. Filmează cu patimă. În decursul filmării, ideile din scenariu se amplifică, scenele sînt elaborate în amă-

nunt, unele episoade sînt schimbate, pasaje scurte din scenariu devin acum scene întregi.

Filmează în condiții îngrozitor de grele. Neînțelegerea limbii amplifică dificultățile. Căldura toridă, soarele tropical îi chinuiesc pe cineaști. De multe ori Eisenstein este nevoit să întrerupă filmările, deoarece, din cauza căldurii excesive, oamenii cad din picioare și nu mai pot lucra. Apoi începe anotimpul ploilor, care împiedică activitatea. Tot timpul are dificultăți cu obținerea autorizațiilor de filmare și mai cu seamă cu „mañana" mexicană, acea lene profundă care îl întîrzie și îi pune nervii la încercare. Figurația este mexicană, oamenii sînt binevoitorii, dar „mañana" domnește stăpînă peste bunele intenții. Apoi o boală îl imobilizează.

Eisenstein nici nu vede materialul filmat care este trimis regulat în S.U.A. pentru developare. Lucrează orbește, cu ajutorul unor simple probe de peliculă. Leopold Stokovski acceptă să-i compună muzica. Într-o scrisoare adresată autorului cărții de față, Stokovski comunică regretul de a nu mai găsi nici o scrisoare a lui Eisenstein în legătură cu filmul[1], dar împărtășește impresia pe care i-a făcut-o realizatorul în Mexic, unde s-au întîlnit : „Am urmărit metodele sale de a filma, formele caracteristice ale vieții. Era un om de o deosebită originalitate, cu o mare vitalitate și o imensă imaginație". Rîndurile acestea sînt interesante pentru că rezumă caracteristicile personalității lui Eisenstein, așa cum apare în perioada filmărilor din Mexic.

Filmările se prelungesc în continuare, mereu. Cheltuielile sporesc (deși rămîn ridicol de mici față de costul mediu al unei asemenea producții). Sinclair îl retrimite în Mexic pe cumnatul său pentru a supraveghea activitatea cineaștilor. Din cauza acestuia se vor naște viitoare grave conflicte. Între timp materialul filmat de Eisenstein este

[1] Din Arhiva Sinclair, reiese că Eisenstein s-a întîlnit cu Stokovski care călătorea împreună cu Mrs. Frances Payne (de la Rockefeller Fundation), la sfîrșitul lui ianuarie 1931. Într-o scrisoare din 28 ianuarie 1931 Kimbrough comunică dorința lui Stokovski de a lucra „temele muzicale" pentru film, precum și faptul că Eisenstein era „dornic să fie făcute de acesta",

vizionat în Statele Unite, stîrnind entuziasmul asistenței. Zeci de mii de metri de peliculă sînt vizionate într-o sală de proiecție din Hollywood. Le vede Sinclair, Seymour Stern, Chaplin. Asistă și Albert Einstein, care rămîne încîntat.

Și totuși... Într-o scrisoare din Mexic, Eisenstein scria unui prieten : „Știți bine că spiritul, inima și... soarta mea sînt melodramatice". Sînt rînduri scrise la 28 septembrie 1931. Soarta sa devine însă profund tragică și, într-o scrisoare de peste numai patru luni, scrisă la 27 ianuarie 1932, după ce Sinclair dă dispoziția categorică de oprire a filmărilor, citim aceste rînduri cutremurătoare : „Renunț la tot. Tot, tot, tot — numai să mi se lase posibilitatea de a termina ceea ce, în condițiile unor greutăți dintre cele mai de neînchipuit, nu lucrez, ci pentru care *lupt*... Este vorba, așa cum sîntem cu toții convinși, despre *filmul nostru cel mai bun*. Nu se poate distruge așa ceva... Groaznic este că oamenii nu înțeleg că filmul nu-i un cîrnat pe care-l poți mînca în întregime sau la fel de bine și numai pe trei sferturi din lungimea lui... Poate totuși se întîmplă un miracol și voi mai putea filma episodul pentru care aș da *sîngele inimii mele* (și nu o spun ironic — îmi cunoști doar caracterul)... Ajută-ne... *Asemenea scrisori nu se scriu deseori*... În situația mea omul își trage un glonte în cap. Mă și mir că nu o fac ! Cine știe — asta s-ar putea totuși întîmpla ! Există aici toate posibilitățile și să trebuiască totuși să renunți la tot !..."

Ce se întîmplase între aceste două scrisori ? Istoricul tragicelor evenimente a fost amănunțit relatat de Mary Seton. Cu ajutorul ei și al documentelor pe care le-am aflat de curînd, să-l rezumăm.

La 26 octombrie 1931, Upton Sinclair care văzuse materialul filmat de Eisenstein pînă atunci, scrie : „Cred că sîntem pe cale de a avea unul din cele mai minunate filme ce s-au făcut vreodată, unul care va fi o revelație pentru posibilitățile artei". Dar patru zile mai tîrziu, un prieten sincer al lui Eisenstein comunică unui altuia, confidențial, următoarea îngrijorare: „Are de înfruntat asemenea neplăceri, încît este în pericol de a produce o simfonie neterminată". Upton Sinclair, din cauza prelungirii filmărilor și a depășirii bugetului inițial, vrea să oprească

turnările. O istorie urîtă și tragică începe. Calomnii, intrigi, murdării de neînchipuit, bîrfeli și tot arsenalul josniciei este aruncat în lupta împotriva lui Eisenstein. Șirul de calomnii murdare, de mașinații abjecte stîrnește silă.

Se pare că Eisenstein nu înțelege mobilurile acestei campanii [1], iar Mary Seton, care încearcă să refacă întreg istoricul, afirmă — și punctul ei de vedere a fost pînă astăzi unanim acceptat — că Sinclair era mînat exclusiv de interese meschine, de ciudate porniri violente. În urma cercetărilor recente ale prof. Gottesman și prof. Geduld (cîteva documente inedite esențiale, privind cazul Eisenstein, au și fost publicate : corespondența lui Sinclair cu Stalin) lucrurile capătă și o nouă lumină. Din documente rezultă pe de o parte că Eisenstein își pierduse încrederea celor de acasă și, pe de altă parte, că Sinclairii au oprit filmările și au refuzat apoi eliberarea materialului, „constrînși" de „promisiunile încălcate de Eisenstein și Amkino". Mary Sinclair, într-o scrisoare inedită declară că afirmațiile ei sînt susținute de „dovezi documentare... și este o acumulare voluminoasă în decursul a trei ani, plini de intrigi surprinzătoare". Povestea filmului mexican este așadar mult mai complicată decît părea și, oricum, vina deznodămîntului nu aparține, după cum se pare, exclusiv lui Sinclair.

Dar un fapt este incontestabil în tot labirintul acestei istorii complicate : Eisenstein *voia* cu orice preț să realizeze filmul — care ar fi devenit probabil unul din cele mai importante din istoria cinematografiei — *și a fost împiedicat* să-l facă. Sinclair nu era un om de afaceri în primul rînd, ci un artist. Or problema acestui film era una artistică și nu financiară. Și nu detaliile contează aici — esențial este rezultatul. Sinclair a făcut — din indiferent care motive — cel mai reprobabil gest pe care un artist îl poate face : distrugerea unei opere de artă.

Eisenstein e concentrat în întregime asupra efortului de a termina, cu orice preț, filmul. Continuă tratativele cu Sinclair, continuă filmările. Mai mult chiar, găsește și putere să zîmbească, să glumească.

[1] Prof. Gottesman nu crede în existența unei campanii ; Seton însă mi se pare că o dovedește prin documentele citate.

La 2 noiembrie, Eisenstein participă la sărbătorirea Zilei Morților, care-l fascinase atîta încă înainte de a sosi în Mexic. Entuziasmul, pasiunea nu-l părăsesc pe acest om concentrat cu toate fibrele asupra operei sale. Mai speră. La începutul lui decembrie îi scrie unui bun prieten, plin de discreție, fără a se apăra măcar față de el, deși potopul de calomnii curgea împotriva sa : „Nu știu ce va fi viitorul, dar pînă acum este *cea mai* grea situație în care am fost vreodată (și au mai fost multe)... Nu încerca să afli, dar așteaptă pînă voi fi trecut de ea — o să-ți povestesc eu însumi. Și atunci vei crede în realitatea basmelor... Păcat că nici unul din noi nu credem în Dumnezeu... Ne-am putea ruga să ne vină puțin în ajutor. Deocamdată se pare că Dumnezeu este singurul care ar putea face ceva..." În aceste zile află că un articol al său i-a fost publicat în revista „Querschnitt". În tinerețe, cînd încă nu scrisese nici un studiu, visase intens să se vadă tipărit în aceste pagini. Acum roagă să i se trimită un exemplar din revistă și constată totodată melancolic : „Sînt *atît* de puține visele avute în tinerețe care se împlinesc cîndva, chiar și dacă întrucîtva *prea* tîrziu, ca acesta..."

Evenimentele se precipită. Eisenstein pleacă la Mexico-City, își dă încă o dată seama de catastrofa ce se apropie, dar obține de la generalul Callas, pentru filmarea episodului „Soldadera", sprijinul *gratuit* al armatei. În fond mai lipsesc 7—8 000 de dolari pentru terminarea producției. Realmente un fleac ! Dar Sinclair se opune.

Eisenstein se întoarce la Tetlapayac. Petrece aici zilele Crăciunului. Singur, adică, cum spune, în cea mai bună companie care se poate imagina. Toți ai casei și colaboratorii săi sînt plecați. Singur în hacienda, fără a putea schimba o vorbă cu cineva, în această situație disperată, Eisenstein trece fulgerător de la pesimismul cumplit, la cel mai naiv optimism : „Sînt ca evreul rătăcitor, sau Dante călătorind prin iad — ieșind dintr-o încurcătură numai pentru a intra într-alta — și de obicei una mai rea ! — trecînd dintr-o încurcătură într-alta. «Mass-movement» — titlul glorios care mi-a însoțit cariera — ar trebui scris «mess movement» [1] și înseamnă o continuă și

[1] Joc de cuvinte, în engleză : „mess"-încurcătură și „mass"-masă.

neîntreruptă mișcare prin încurcături! Dar devin realmente disperat tocmai pentru că... nu devin disperat, ci continui să am cel mai prostesc optimism din lume! Așa că aștept să ies din aceasta în cel mai scurt timp".

Puțin mai tîrziu, în mijlocul lui ianuarie 1932, tocmai cînd Eisenstein este gata să înceapă filmările pentru „Soldadera", Sinclair oprește definitiv filmul. Orice încercare de tratative se dovedește inutilă. Sinclair nu este dispus să cedeze. Întreg materialul filmat pînă acum se află la el. Eisenstein este nevoit să părăsească Mexicul, după 13 luni de muncă [1]. Cei trei cineaști pleacă spre Statele Unite cu o mașină. La punctul de frontieră Laredo, autoritățile americane le refuză viza de intrare. Urmează intervenții din multe părți. Eisenstein încearcă în acest timp să aranjeze prin intermediul forurilor sovietice să poată monta filmul la Moscova. Sinclair îi telegrafiază, comunicîndu-i între altele: „Voi trimite filmul via Bogdanov (reprezentantul oficiului comercial sovietic — n.n.) și valizele dumneavoastră. Declarațiile dumneavoastră că filmul este neterminat sînt dăunătoare. Insist să nu mai faceți asemenea declarații. Dacă ziarele din New York vă întreabă, sper că veți fi rezonabil și veți explica intenția dumneavoastră de a monta filmul în Rusia". Telegrama aceasta, care conținea asigurarea speranțelor sale, o păstrează încă ani de zile mai tîrziu, și chiar după certitudinea catastrofei de a nu putea niciodată termina filmul, o mai ține fixată pe peretele camerei sale pentru a o putea privi mereu.

Deocamdată este încă la graniță. Abia la 14 martie, după șase săptămîni de umilitoare așteptare, poate pătrunde Eisenstein în Statele Unite, obținînd o viză de tranzit pentru o lună.

De-a lungul drumului cu mașina, Eisenstein studiază umorul american, colecționînd maldăre de pagini umoristice din presă. La New York, el reușește să vadă o dată materialul filmat. Într-o telegramă, Sinclair îi promite să expedieze filmul la Moscova cu primul vapor. Dar refuză să trateze nemijlocit cu realizatorul.

[1] Înainte de plecare Eisenstein vorbește la vernisajul expoziției pictorului Siqueiros.

Eisenstein se înțelege cu Stokovski ca acesta să vină la Moscova pentru a compune, după montajul filmului, partitura. Alexandrov povestește că, între timp, cu materialul a vreo 40 de scurtmetraje sovietice găsite la New York, Eisenstein montează aici documentarul „Planul cincinal". Se plimbă prin New York, dansează în localuri, dansează în studioul unei prietene, o balerină, un balet improvizat, ale cărui fotografii ni s-au păstrat. Își arată desenele din Mexic și, peste cîteva luni, în octombrie, ele vor fi expuse la galeria John Becker din Madison Avenue. Își păstrează așadar optimismul. Este un ciudat amestec în omul acesta de o mare, apăsătoare tristețe, cu un puternic sentiment tragic și totodată plin de o stenie juvenilă, de un optimism naiv, de o vitalitate proprie copilului care poate uita de la o clipă la alta, într-un joc căruia i se dăruiește total, lacrimile ce i-au inundat adineauri ochii. Ciudat amestec de tragic, de conștiința propriului tragism și veselia aceasta puerilă, nejucată, pînă la capăt sinceră. Și toate acestea filtrate prin ironia cu care privește viața, pe cei din jur și pe el însuși. Bizară această bivalență: luciditatea științifică cu care analizează fenomenele, spiritul exact de o rarisimă inteligență și cultură al acestui bărbat matur, stăpînit de apăsătoare superstiții care-l angoasează. Va putea fi vreodată pe de-a-ntregul cunoscută și înțeleasă personalitatea acestui artist, atît de complex, de complicat, de contradictoriu?

3 *Tragedia mexicană*

Eisenstein se îmbarcă pe vasul „Europa" și părăsește Statele Unite la 19 aprilie 1932. Sosise aici un tînăr entuziast, pleca un om îmbătrînit, obosit.

După o escală la Cherbourg, ajunge la Hamburg. Se plimbă noaptea prin orașul care nu demult îl sărbătorise cu entuziasm, meditează. Nu știe că tocmai acest port este ultima escală a tragediei mexicane: lada în care au fost împachetate bobinele filmului de către Alexandrov și expediate cu destinația Moscova, conform înțelegerii cu

Sinclair, va fi oprită telegrafic la Hamburg de către acesta și întoarsă din drum.

Un scurt popas la Berlin, pe care-l găsește sub amenințarea fascismului. Trage la Golf Hotel și i se spune că aici, cu două etaje mai sus, este găzduit Adolf Hitler. La Berlin își țese noi proiecte. Printre ele, un film inspirat din viața regelui chibriturilor, Ivar Krüger, sub titlul „Amurgul zeilor" (amintit de Jay Leyda ca „un Götterdämmerung modern"). Tot acum vorbește despre un alt film de călătorie prin Uniunea Sovietică.

Ajuns acasă, trăiește în continuare tragedia mexicană. Închistat în durerea sa, mai speră să poată obține materialul filmat în Mexic. O uriașă campanie continuă în jurul filmului, Sinclair îl atacă pe toate căile. Paralel se duc, pare-se, tratative oficiale cu Sinclair, dar ele se dovedesc ineficiente. În august, Eisenstein află de hotărîrea acestuia de a-i încredința regizorului Sol Lesser (realizatorul seriei Tarzan) materialul mexican. În mai 1932 află că filmul a și fost terminat, sub titlul „Furtună deasupra Mexicului", deformîndu-se intențiile sale. Campania continuă. Numeroase personalități scriu împotriva lui Sinclair. Se formează și un Comitet Internațional pentru apărarea filmului mexican al lui Eisenstein. Inutil însă. Protestele se aud în lumea întreagă. Unul dintre ele pornește din România : „Dar poate că cel mai interesant grup de oameni care-și exprimă simpatia față de Eisenstein, scrie M. Seton, era un grup de deținuți politici închiși în Penitenciarul Central din orașul Aiud, provincia Transilvania din România..."

Se duc mai departe tratative cu Sinclair. Acesta folosește materialul original și pentru un alt film „Ziua Morților". Sinclair ba se dezvinovățește, ba promite, apoi iar calomniază... La capătul puterilor, Eisenstein suferă un șoc nervos. Este trimis într-un sanatoriu în Kislovodsk, „într-o stare de nervi gravă", cum scrie la vremea aceea Pera Attașeva.

La întoarcere, primește o scrisoare de la prietenul său Augustin Aragon Leiva, care-i descrie filmările, la aceeași hacienda din Tetlapayac, pentru producția hollywoodiană „Viva Villa" : „...Unde este Eisenstein ?... Tetlapayac îl așteaptă... Această cameră din colțul clădirii este plină cu gîndurile sale, cu visurile sale diabolice... O ciudată lumină

iese din această cameră prin geamurile cu perdele. Lumina gîndurilor sale... Dar unde este el ?... Tetlapayac îl așteaptă și cînd se aud cîntecele peonilor, ele par ca o invocare... Eisenstein, unde ești ?... Ești mort ?..."

Nu ! Trăiește, dar lipsit de poftă de viață. „Aș vrea să mor." Mai speră, încearcă să se amăgească cu speranța. Dar își dă totodată seama de zădărnicia ei. În octombrie 1932 scrie despre filmul mexican : „acest «chef d'oeuvre inconnu» — filmul pe care nimeni nu-l va vedea".

De aici înainte spectrul filmului mexican nu-l va părăsi niciodată. Pînă la sfîrșitul vieții filmul acesta îl va obseda și va rămîne o rană deschisă. Sinclair, bazîndu-se pe o neclaritate de terminologie din contract, se socoate în continuare proprietarul absolut al materialului filmat și-l valorifică. Se produc o serie de filme, jefuindu-se negativele lui Eisenstein. După „Furtună deasupra Mexicului" și „Ziua Morților", apar : „Eisenstein în Mexico" și altele încă. (În 1941—42, din pelicula rămasă se mai alcătuiesc șase scurte filme educative pentru uzul școlilor.) Mary Seton distruge și ea o parte din negativele rămase, compunînd un film, „Timpul în soare", în care încearcă, inutil și fals, reconstituirea intențiilor lui Eisenstein. Nu sînt editate încă nici măcar toate documentele, manuscrisele scenariului, planurile de montaj, însemnările care se găsesc în arhivele lui Eisenstein, Alexandrov și Tisse. Vizionarea, mult mai tîrziu, a unora dintre filmele făcute din materialul lui, va fi pentru Eisenstein un nou izvor de tristețe. „Călătorule ! Nu căuta în variantele cinematografice cîrpite de mîinile murdare ale afaceriștilor gîndurile mele notate aici. Acele filme, care au fost montate din materialul filmat de noi pe minunatul pămînt al Mexicului, nu îmi aparțin !"

Niciodată nu se va șterge din sufletul lui Eisenstein această tragedie. Deocamdată „încerc și de astă dată să înving moartea prin ironie — moartea propriului meu copil, căruia i-am închinat atîta dragoste, muncă și inspirație pasionată".

IX. „CU MINE SE POLEMIZEAZĂ FOARTE MULT. DE MULT ȘI CU ORICE PRILEJ..."

„Probabil, undeva printre acestea (influența asupra mea și impresii), se întrezărea și imaginea lui Lindhort al lui Hoffman, cu modul lui de viață neobișnuit, de rege al elfilor, sub înfățișarea banală a arhivarului în halatul împodobit cu flori de culoarea focului."

EISENSTEIN

Întors la Moscova, Eisenstein locuiește în continuare pe Cistîe Prudi, într-o cameră incomodă, cu bucătăria și dependințe în comun. Ne putem închipui, deși după cîte știm Eisenstein și-a răbdat soarta fără a crîcni, cît de neplăcută trebuie să fi fost această situație pentru un om a cărui nevoie de liniște și solitudine era enormă, o condiție a existenței.

Dar nu acesta era cel mai grav lucru. În afara tragediei pe care o trăiește în urma eșecului filmului mexican, Eisenstein este supus unor atacuri și denigrări. Încă în timpul cît a lipsit din țară începuse campania. Boris Șumiațki, de curînd numit responsabilul cinematografiei sovietice, nutrește mai mult decît o antipatie vie față de Eisenstein. Este vorba, probabil, de o invidie a omului care se dorește autoritate indiscutabilă și care vede în idolatrizarea lui Eisenstein un pericol, o umbrire a propriei sale importanțe. De aci înainte Șumiațki va încerca, pur și simplu, să-l distrugă. În timpul cît realizatorul este încă în străinătate, în 1931, în perioada corespondenței amintite dintre Sinclair și Stalin — apare un articol semnat de Anisimov în care se face o evident răuvoitoare analiză a creației lui Eisenstein. Scopul studiului era defăimarea cineastului, punerea sub semnul întrebării atît a operei sale, cît și a cercetărilor lui teoretice. Întors în țară, Eisenstein asistă la un atac lărgit, în presă, împotriva sa, punîndu-i-se la îndoială valoarea creației, fiind acuzat că, rămas prea mult

în străinătate, s-a pasionat de exotic, neglijînd transformările ce se petreceau în patrie. Situația este paradoxală : artistul se bucură de un uriaș prestigiu în străinătate (în acest timp, de pildă, în iulie 1932, Pirandello îi scrie expunîndu-i un scenariu și rugîndu-l să realizeze el filmul) dar și în patria sa, în același timp însă, articolele apărute acum încearcă să acrediteze ideea unei ratări a artistului. Probabil că tocmai faima lui îi irită pe cei care-l atacă cu înverșunare. Mai mult, tocmai acum, chiar cîțiva foști prieteni încep o polemică violentă împotriva lui. Inițiatorul și susținătorul consecvent al polemicii este Iutkevici. Toate acestea, intervenite pe fondul grav al durerilor legate de filmul mexican, l-ar fi putut răpune și pe omul cu nervii cei mai tari.

În aceste condiții totuși, Eisenstein — poate ajutat de simțul umorului pe care-l invocă de atîtea ori — se gîndește la noi proiecte de filme.

1 Proiecte

Curînd după întoarcerea sa în patrie, i se propune lui Eisenstein realizarea unei comedii muzicale. Refuză sugestia care nu se acordă nicicum cu preocupările sale. Cînd, în iunie, Alexandrov sosește la Moscova, el preia subiectul — fără a-l consulta pe Eisenstein — și, folosind experiența „Romanței sentimentale", precum și cea acumulată în S.U.A., realizează filmul „Toată lumea rîde, cîntă și dansează". Eisenstein participă la producție cu idei de scenografie și în arhiva sa întîlnim, de pildă, schițe ale instrumentelor muzicale pentru acest film.

Preocupările sale cinematografice gravitează în continuare în jurul jocului cu timpul. Ele își găsesc acum exprimarea în două proiecte opuse ca gen : o comedie grotească și o frescă istorică. Prima, intitulată „M.M.M." (Maxim Maximovici Maximov), se concretizează într-un scenariu, un scenariu regizoral și chiar probe de actori. Filmul urmează să abordeze prin modalitatea excentrică a

trucurilor comice tema „Rusiei «boierilor» care pătrunde în condițiile Moscovei contemporane, dînd posibilitate diferitelor *quiproquo*-uri comice". Satira realizată prin mijloacele grotescului pendulează între realitatea vieții cotidiene și fantasmagoriile onirice ale eroului. Sîntem în octombrie 1932, cînd Eisenstein scrie, într-o scrisoare : „comedia („M.M.M.") la care lucrez acum este treapta teoretică următoare după lucrurile care sînt elaborate și descoperite în «Tragedia Americană»". Lucrează la comedie cîteva luni. Analizează, cercetează teoretic sursele comicului și „conjugînd efortul logicii și al intuiției" fundamentează o întreagă teorie a comediei cinematografice sovietice.

Al doilea proiect, un film despre Moscova, este, judecînd după schițele și însemnările păstrate, o epopee a dezvoltării orașului. Proiectul acesta este prima reflecție a preocupărilor inhibate din pricina nerealizării lor, din „Que viva Mexico !" (de altminteri tema aceasta va reveni în numeroase rînduri, în legătură cu alte proiecte, pînă la sfîrșitul vieții. Ideile compoziționale ale filmului mexican rămîn ca o obsesie în activitatea creatoare a lui Eisenstein, renăscînd mereu în alte și alte forme, fără a ajunge niciodată la realizare). „Din punct de vedere epic, era un proiect de film despre istoria Moscovei și a unui proletar moscovit... Figura lui se schimba din epocă în epocă, trebuie să treacă prin film atît ca un urmaș personal din generație în generație, cît și ca un personaj unic, care desface cadrul biografiei personale, dincolo de limitele ei și ale biografiei familiei, ale generației, ale clasei... Compozițional, trebuie să reprezinte un aspect nou, original al evreului rătăcitor, al figurii aceluia care, cu pașii săi prin spațiu și timp, ne-a cucerit adeseori fantezia și imaginația."

Dar proiectul lui Eisenstein este respins de Șumiațki, și Eisenstein îl va relua abia peste 12 ani, în 1946.

Tot în 1934 se naște un alt proiect al său : îl preocupă piesa lui N. Zarhi, „Moscova a II-a" (scrisă paralel cu scenariul filmului „Moscova"). Cînd dramaturgul îi spune că în piesa sa este vorba despre statuia unui om în viață, Eisenstein se simte pe loc atras de subiect. Îl pasionează problema : comparația între un udarnik real și cel ideal, de aci relația dintre om și monument. Piesa, scrie Eisenstein, este „construită în jurul unui om în cinstea căruia a fost ridicată o statuie pentru munca lui meritorie. Acest fapt stîrnește în el o întreagă gamă de simțăminte și acțiuni contradictorii, care reflectă conflictul dintre concepții emoționale vechi și noi. Astfel tema piesei devine lupta pentru omul nou, noua personalitate și noua atitudine față de muncă și celebritate". Sînt șase personaje : cinci oameni și o statuie. Piesa are mai multe variante, dar proiectul este zădărnicit pînă la urmă, în același an, prin moartea lui Zarhi. Cine știe dacă această comedie filozofică nu ar fi oglindit și propriile probleme ale realizatorului ?... Acest proiect este relatat de M. Seton care citează în acest sens o scrisoare adresată ei de către Eisenstein. Jay Leyda, vorbește despre cele două proiecte pe tema „Moscova" ca despre „un scenariu de film și o piesă de teatru cu subiect similar la care Zarhi lucra simultan... Eisenstein urma să asigure regia atît a piesei cît și a filmului, dar veto-ul lui Șumiațki a zădărnicit ambele proiecte."

Alte proiecte... În iulie 1934, revista „Sovetskoe Isskustvo" publică — în replică la un text al lui Șumiațki apărut tot aici — articolul : „Eisenstein a primit provocarea" (a lui Șumiațki) : Eisenstein își ia obligația de a realiza un film despre expediția „Celiuskin".

Apoi reluarea unui vechi vis : un film despre China. O preocupare din primii ani ai activității cinematografice, renăscută după Mexic, cînd voia să scrie un scenariu despre China și să plece apoi acolo... Este un proiect care-l preocupă mult și rămîne mereu actual, alimentat continuu de lecturi, de audierea unei colecții proprii de discuri rare cu muzică chineză... Acum planurile capătă contur prin intenția de ecranizare a romanului lui André Malraux, „La condition humaine" ; discută despre aceasta cu romancierul cu care se întîlnește în septembrie 1934. În martie 1935 îl întîlnește pe Mei Lang-gan și filmul pe care îl vor face împreună va fi unul despre arta acestui cunoscut actor chinez.

Paralel cu preocupările sale creatoare, ca întotdeauna, Eisenstein își continuă cercetările teoretice. Catedra de regie din cadrul Institutului, unde profesează din octombrie 1932, este în acestă perioadă un adevărat laborator pentru artist. Interesul său se îndreaptă alternativ

asupra operei lui D.H. Lawrence, Lewis Caroll sau Gogol, pe care îi cercetează exhaustiv (se întîlnește și discută, de pildă, îndelung cu Andrei Belîi, autorul unui original studiu despre Gogol, și observațiile acestuia despre culoarea în opera gogoliană vor avea mare importanță în viitoarele studii despre culoare ale regizorului). Se întîlnește, în această vară, cu H.G. Wells în vila lui Litvinov, și cu Maxim Gorki. Gorki îi vorbește despre un film pe care dorește să-l scrie — replică la „Drumul vieții" realizat de Ekk și care nu-i plăcuse — și îi citește scenariul.

Sănătatea lui Eisenstein este șubredă. În august pleacă pentru cîteva săptămîni în Caucaz la odihnă. Apoi se duce în Crimeea, unde fusese invitat consultant la cîteva producții cinematografice. Locuiește la Yalta în condiții admirabile, vizitează tabăra de pionieri din Artek, unde se joacă cu copiii, trece pe la Alupka contemplînd leii pe care îi filmase în „Potemkin", face farse cu inginerii americani aflați în U.R.S.S. (se dă drept turist american și îl bîrfește cu o pereche de „concetățeni" pe... Eisenstein), pleacă la Odessa și contemplă — cine știe cu ce gînduri? — locurile unde fusese filmat „Potemkin"... Apoi se întoarce la Moscova cu intenția de a începe, în sfîrșit, realizarea unui film.

Proiectul filmului despre „Maiestatea Neagră" datează încă din martie 1931, din Statele Unite. (Ar fi un film „despre eroul uriaș al luptelor revoluționare de eliberare ale sclavilor haitieni împotriva colonialiștilor francezi, tovarășul de luptă al lui Toussaint-Louverture, devenit împăratul Henri Christophe al haitienilor, care piere din cauza îndepărtării individualiste de poporul său".) Voise să facă la Hollywood un film despre istorica răscoală din insula Haiti. A fost însă oprit din considerente politice: Haiti era atunci o colonie a Statelor Unite. Tema revine și în Mexic, cum o dovedesc o serie de desene. În 1932 A. K. Vinogradov îi propune lui Eisenstein să ecranizeze romanul său „Consulul Negru" și astfel vechiul proiect renaște. Îl preocupă figura unuia din conducătorii luptei: J. J. Dessalines. Se gîndește să-i încredințeze lui Paul Robeson rolul. Nopți în șir elaborează scene ale viitorului film. Scrie, desenează, adnotează cărțile. Își folosește pentru aceasta pînă și lecțiile de la institut unde preocupă-

rile pedagogice îl determină să surprindă nu numai soluția artistică a unei scene, ci și „metoda, drumul pe care trebuie să-l parcurgă regizorul ca să ajungă la rezolvare". Un șir de lecții la institut sînt consacrate „Consulului Negru".

În decembrie, Robeson sosește la Moscova. Eisenstein rămîne uimit de acest „Maiakovski negru", cum îl numește. Robeson pleacă în ianuarie 1935, cu intenția de a se întoarce pentru realizarea filmului. Un alt proiect care nu va fi niciodată împlinit...

Acest ianuarie este un moment greu din existența lui Eisenstein. Între 8 și 13 ianuarie se ține conferința unională a lucrătorilor din cinematografie.

Serghei Eisenstein prezidează consfătuirea. Din nou „prietenii" se află în fruntea atacanților: Dovjenko, față de care Eisenstein se purtase așa cum o știm și pe care erudiția lui Eisenstein îl irită peste măsură, spune acum printre altele despre el: „Dacă eu aș ști atît de multe ca el, literalmente aș exploda. Îmi pare rău că rîdeți. Sînt speriat... Sînt convins că în mai multe feluri erudiția sa îl omoară, nu! iertați-mă, nu mă gîndeam la acest cuvînt, voiam să spun că îl dezorganizează..." Iutkevici, fostul său prieten, îl atacă acum și el (de curînd, Iutkevici își amintește astfel despre consfătuire: „A fost o mare bătălie între cele două generații. Cum eram foarte buni prieten cu Eisenstein, am început cu el"). În prima zi, Eisenstein ține o sclipitoare conferință. Dar toți îl ironizează pentru erudiția sa. Chiar și foști elevi ai săi, ca Serghei Vasiliev. Numai Kuleșov se află de partea lui. Vorbele sale despre Eisenstein sînt atît de vibrante de căldură în această convergentă răutate, încît le reproducem ca pe un document de umanitate: „...ați vorbit despre el aici cu surîsuri atît de calde, de mișcătoare, de sfîșietoare, de parcă ar fi fost un cadavru pe care îl îngropați înainte de vreme. Trebuie să-i spun lui, aceluia care este foarte viu, și aceluia pe care îl iubesc și îl apreciez foarte mult: Dragul și iubitul meu Serghei Mihailovici! Iutkevici a spus (este un lapsus aici — semnificativ de altfel! — Kuleșov se referă la Dovjenko — n.n.) că poți să explodezi de prea multă știință și era speriat că aceasta vi se va întîmpla dumneavoastră. Scumpe Serghei Mihailovici, nimeni încă nu a explodat de

prea multă știință, dar de prea multă invidie, da. Asta e tot ce am de spus".

Eisenstein, căruia i s-au propus — cum afirma Vîșnevski — subiecte alese special astfel ca să fie nevoit a le refuza, este acum vehement atacat pentru că nu realizase de mult nici un film.[1]

Nemulțumirile lui Eisenstein continuă însă. Invitat în continuare la serbarea de aniversare a 15 ani de existență a cinematografiei sovietice, Eisenstein primește o mai mică distincție decît colegii săi, cărora li se acordă ordine și titluri mai înalte : printre ei se numără Pudovkin, Dovjenko, foștii săi elevi, frații Vasiliev, fostul său asistent Alexandrov... A doua zi, ca președinte al consfătuirii, rostește un discurs de închidere. Răspunde ponderat unor atacuri. Se angajează să reînceapă munca de creație. (Peste cîțiva ani va aminti cu ironie „atmosfera cenușie"... în anii de după 1930, care încerca să cuprindă pe toți, uniformizînd creația. Evident, așadar, că supunerea sa conformistă de acum nu este reală.) Nimeni nu știe — și nu trebuia să știe — ce se petrece în sufletul său. Sfinx imperturbabil, Maiestatea sa Eisenstein își păstrează maiestatea.

2 *„Bejin Lug"*

Curînd după consfătuire, în primăvară, Eisenstein începe să lucreze la un nou film : „Bejin Lug", primul său film sonor. Scenariul îi aparține lui Alexandr Rjevski. Scriitorul fusese solicitat de Uniunea Tineretului Comunist să scrie un scenariu despre eroismul pionierilor. Pornind de la povestirea lui Turgheniev, Rjevski se gîndi să

[1] În același timp Jay Leyda amintește că odată, întrebîndu-l care este explicația pentru nerealizarea atîtor proiecte el căpătă „cea mai sincer chinuită privire pe care i-am văzut-o vreodată și îmi strigă : «Ce aștepți să fac ! Cum poate fi un film nou, cînd nu l-am născut încă pe ultimul !»" Se referea la filmul mexican a cărui nerealizare îl chinuia.

urmărească diferența dintre copiii de țărani descriși de clasicul rus și cei contemporani. Se duse în satul Bejin Lug, locul acțiunii descrise de Turgheniev, și după doi ani de ședere aici, pe baza povestirii și a unei întîmplări reale din viața pionierului-erou Pavlik Morozov, își scrise scenariul. Rjevski este adeptul ideii „scenariului emoțional", adică al acelui text literar care, în afara descrierii fabulației, își propune mai cu seamă să dea un „impuls emoțional" realizatorului. Se întîlnește astfel în concepțiile sale cu Eisenstein, care scrisese cu cîțiva ani în urmă că „scenariul nu este dramă, ...nu reprezintă punerea în scenă a unui material, ci o etapă în prelucrarea acestuia... Scenariul este un cifru prin care se efectuează un transfer de la un temperament la altul". Scenariul lui Rjevski relatează istoria pionierului Pavlik Morozov — devenit aci Stepok. Copilul organizează paza recoltei colhozului, stîrnind prin aceasta mînia tatălui său, un chiabur sabotor care, înfuriat, își ucide fiul. Acțiunea se desfășoară în decursul a 24 de ore, de dimineață pînă a doua zi, cea a strîngerii recoltei.

Eisenstein transferă acest fond dramatic asupra propriilor sale preocupări, îl filtrează prin temperamentul și sensibilitatea sa și îl încarcă cu propriile-i mesaje pe care dorește să le comunice. Zeci de desene se nasc consemnînd ideile pentru compoziție, costume, decoruri, gesturi, diverse detalii și chiar idei abstracte privind filmul. Vorbește — deocamdată în generalități — despre bucuria de a avea la îndemînă un scenariu foarte bun, îl cucerește simplitatea lui și declară că filmul său va fi unul „despre copii și adulți, pentru adulți și copii"[1]. Cel ce cunoaște însă antecedentele nu se poate lăsa amăgit de linearitatea acestui start. Așa pornise și „Potemkin" și „Que viva Mexico !", amplificîndu-se pe parcurs, crescînd ca o lavină, devenind construcții complicate. Filmele sale cunosc totdeauna în desfășurarea lor o arborescență crescută violent, dar organic din substanța ideii inițiale. Este parcă erupția vegetală din Mexicul tropical, multitudinea luxuriantă a ideilor inundînd întreaga arie a creației, trăgîndu-și seva

[1] Dorește să facă și o versiune pentru copii, în care să pună accentul pe acțiune, nu pe dialog.

din fluxul primar al ideii de bază. Există totdeauna în creaţia lui Eisenstein această violenţă explozivă a inspiraţiei, care pune stăpînire pe tot, se amplifică în cascade, un gînd cheamă alte zeci, într-o reacţie în lanţ aparent nestăvilită şi parcă universală, care însă se ordonează cu rigoare pe liniile directoare ale unei concepţii matematic precise, ale unor preocupări perene şi riguros urmărite. Cu atît mai ciudat fenomenul, dacă ştim — şi o ştim! — că acest creator, posedat parcă exclusiv de ideea filmului, are totdeauna puterea — şi nevoia — să urmărească paralel şi alte idei, diferite : abstracţiuni teoretice sau pur şi simplu alte proiecte de film.

Totul porneşte deci de la povestea simplă a lui Rjevski. Eisenstein, ca de obicei, începe cu o extremă migală alegerea interpreţilor şi în primul rînd a băiatului care îl va interpreta pe Stepok. Faptele ne amintesc de cele petrecute la „Potemkin". Asistenţii aleg 600 de candidaţi dintre 2 000 de copii. De două ori pe săptămînă, cîte patru ore, se fac filmări de probă în prezenţa lui Eisenstein, cu cîte cinci deodată. Dintre cei 600, Eisenstein face o primă selecţie : rămîn 200. Dar Stepok nu este găsit. Situaţia e alarmantă. Deodată, la o ultimă vizionare a copiilor, Eisenstein îl vede pe Vitka Kartaşov : „El *este* Stepok!" exclamă realizatorul spre stupoarea asistenţilor. „Părea să aibă totul împotriva sa, îşi aminteşte Jay Leyda[1]. Părul său crescuse anapoda, o pigmentaţie deficitară îi dădea pete mari albe pe faţă şi pe gît, iar la probă vocea sa se dovedi rigidă şi ştearsă... pînă cînd i se ceruse să ne spună ghicitori şi atunci emise o voce clară, fină... Numai Eisenstein văzu imediat (ceea ce fiecare a văzut mai tîrziu) caracteristicile pozitive : exprima rolul lui Stepok nu ca un actor, ci ca un copil, un pionier. I se încredinţă treaba."

În acelaşi timp trebuie ales locul de filmare. Satul real Bejin Lug nu se potriveşte cu cerinţele filmului. Eisenstein compune o hartă a unui „sat sintetic" şi trimite în prospecţie echipe în diferite locuri din ţară pentru a fi alese fragmentele disparate din care se va putea compune, ca într-un mozaic, satul sintetic, imaginat şi desenat de el în prealabil. Pînă se aleg exterioarele din provincie, echipa începe la Moscova, la 5 mai 1935, filmarea prologului.

La 15 iunie, la ora 6 dimineaţa, părăseşte Moscova un avion încărcat cu şapte oameni şi o mulţime de aparate, ducînd echipa spre Marea de Azov, la Sovhozul Stalin.

Eisenstein porneşte la filmare cu idei precise asupra operei pe care o va realiza, cu o clară viziune asupra ei. Este primul său film sonor şi doreşte, pare-se, să aplice aci roadele întregii meditaţii teoretice din ultimii ani. Deşi porneşte fără echipament de sunet — acesta trebuia să apară abia la Harkov — filmează tot timpul ţinînd seama de soluţiile sonore ale fiecărei scene. Le explică colaboratorilor : „La masa de montaj acest episod va fi tratat în acelaşi fel în care lucrează un compozitor la o fugă pe patru voci. Materialul pe care îl filmăm acum este doar una din aceste voci. Cea mai mare parte va fi folosit pentru retroproiecţii şi transparenţe, în timp ce prim-planuri vor crea o a doua voce în primul plan... A treia şi a patra voce (sau temă, sau motiv) sînt în sunet — sunet şi vorbă". Întreaga construcţie audio-vizuală a filmului — şi fiecare filmare urmăreşte aceasta — are ca intenţie realizarea unui „film sonor devenit expresie a formei artistice specifice şi a expresiei psihologice a realităţii". În acelaşi sens, al găsirii formei celei mai expresive, sînt construite şi decorurile : uneori în linii de perspectivă exagerate (interiorul colibei familiare), alteori stilizate cu intenţii metaforice (exteriorul poleit în aur al bisericii).

„Întreaga cultură a lumii, relatează Jay Leyda, a fost pusă în joc pentru fiecare problemă nouă." Şi nu este nici o exagerare aici : pentru una din scene, problema compoziţiei devine aceea de „a arăta spectatorilor *cum* vedea Turgheniev lucrurile din jurul său". Pentru aceasta Eisen-

[1] În această perioadă, Jay Leyda, student al lui Eisenstein, este şi unul din asistenţii săi la acest film — ţine şi un preţios jurnal al filmărilor — pînă în 1936, cînd se întoarce în S.U.A. Leyda se ataşază de Eisenstein, va deveni traducătorul său, îi va propaga cu un entuziasm emoţionant opera. În ceea ce priveşte sentimentele lui Eisenstein pentru discipolul său, aceste rînduri dintr-o scrisoare pe care i-o adresează sînt revelatoare : „Îmi lipseşti aici! Ştii că nu am fost niciodată prea sentimental — aş spune dimpotrivă — dar dumneata reprezentai o anume înlănţuire cu lucruri despre care acum nu am nici o posibilitate să vorbesc cu nimeni..."

stein decortică stilul scriitorului, îi caută sursele, mecanismul de creație, și transpune în cifrul expresiei plastice viziunea lui. Într-o secvență, „țăranii care așteaptă și ascultă preiau atitudinile și chiar iluminarea violentă a apostolilor care ascultă și așteaptă din picturile spaniolilor tîrzii", sau altădată „pătura așezată peste fața mamei moarte îți amintește de măștile mortuare din sculptura neagră. O splendidă broderie aduce cu sine parcă compoziția unui Vermeer. Astăzi există pasaje în film în care o cultură enciclopedică a fost atît de integral contopită în cinematografie, încît aceasta nu-ți poate aminti de nimic altceva decît de Eisenstein".

Eisenstein urmărește de astă dată „o reîntoarcere și reînviere într-o nouă calitate a *poeziei* cinematografice".

Dar, paralel cu aceste intenții artistice, există în film o evidentă investiție emoțională. Chiar tema de bază, conflictul dintre tată și fiu, are o coloratură autobiografică, al cărei caracter apare și mai limpede în detalii. Desigur că nu va fi nici acum o simplă transpunere a faptelor autobiografice, dar oricum expresia unor sentimente capătă materialitate. De altminteri, tema aceasta a relației dintre tată și fiu revine adeseori în filmele (sau proiectele) sale și originea lor emoțională este cît se poate de clară. Din articolul detractor pe care-l va scrie Șumiațki încercînd să distrugă cu violență și brutalitate filmul, din descrierile aflate aici și scrise cu evidentă reavoință și răutate, apar totuși caracteristicile tematice ale filmului. „De la primele episoade turnate, scrie sarcastic Șumiațki, S. M. Eisenstein a arătat că tratează aceste date — cele ale scenariului — n.n. — într-un mod subiectiv și arbitrar." Ceea ce Șumiațki, înfuriat, ia drept o blasfemie, noi o privim, firesc, drept o calitate. „Atenția sa se îndreaptă numai spre metafora elementelor dezlănțuite... Îl înzestră pe tatăl lui Stepka nu cu trăsăturile dușmanului real, ci cu acelea ale unui Pan mitologic descins din pînzele neosimboliste ale unui Vrubel. Mai mult, eroul central, tînărul pionier Stepka, era înfățișat în tonuri palide și luminoase, cu un obraz de «sfînt adolescent însemnat de destin». În anumite cadre, sursa de lumină era astfel dispusă, încît acest copil blînd, în cămașă albă, părea înconjurat de o aureolă." Nota autobiografică a viziunii

martirajului este clară, deși, în momentul turnării, Eisenstein încă nu putea cunoaște fraza pe care Șumiațki avea să o scrie în continuare, îndată după punctul pus mai sus : „Bineînțeles, această muncă a fost respinsă". Dar să nu anticipăm.

Filmările se desfășoară, în genere, în condiții bune. Tisse caută compoziții cît mai expresive, biciuit de imaginația plastică a regizorului. Preocuparea lui Eisenstein pentru actor este, se pare, unilaterală. Venind la locul de filmare, actorii nu știau ce se va filma în acea zi. Îi folosea ca un element al plasticii cadrului, fără a se ocupa prea mult de interpretare. Regizorul întîmpină mari dificultăți în munca cu actorii. Pentru rezolvarea lor acceptă ajutorul Elisabetei Teleșova [1], care va rămîne și mai departe consiliera sa în această privință și bună prietentă totodată. Problema va rămîne însă în picioare și mai tîrziu se va vorbi adeseori despre faptul că distruge personalitatea actorilor, suprimîndu-le interpretarea în scopul obținerii expresivității plastice doar, și va fi condamnat pentru că nu suportă nici o critică în acest sens.

Se filmează intens, de la 6 dimineața pînă la 7 seara, și apoi, la hotel, echipa ține cîte o consfătuire despre desfășurarea muncii din acea zi și despre planurile pentru cea următoare. Eisenstein dorește să muncească repede și invocă mereu experiența de la „Potemkin" :

— „Ei, am ajuns la recordul de filmări de la «Potemkin»... ?"

— „Nu, dar 45 de cadre... este totuși foarte bine..."

— „Nu destul de bine ! Să nu ne facem de rușine față de bătrînul crucișător..."

Apoi, echipa pleacă la Harkov pentru a filma secvența „șoselei" : doi milițieni conduc spre locul de arest patru

[1] Este vorba de Elisabeta Sergheevna Teleșova (după cum mi-a precizat F. N. Mihalski, directorul muzeului M.H.A.T.) amintită adeseori eronat, ca Elena. (Seton face o serie de presupuneri neelucidate pînă la capăt despre caracterul relațiilor ulterioare ale lui Eisenstein cu Teleșova. Dintr-o scrisoare a lui Eisenstein, ce mi-a fost transmisă de Muzeul M.H.A.T., reiese cu limpezime adevărul — Eisenstein trăia cu Teleșova — și ancheta complicată a doamnei Seton se dovedește inutilă).

incendiatori pe care îi găsiseră ascunși. Pe șosea aceștia încearcă să fugă. Țăranii află cine sînt și folosesc violența împotriva lor. Stepok, însă, așezîndu-se între cele două grupuri, împrăștie tensiunea cu o glumă și sabotorii pot fi duși mai departe în liniște. În timpul deplasării echipei la Harkov, Eisenstein pleacă la Moscova, unde o boală îi întîrzie întoarcerea la filmare. Este primul din șirul de ghinioane care va însoți filmul. Eisenstein sosește doar în parte restabilit și începe cu filmarea acestei secvențe tocmai pentru că este cea mai dificilă și pentru a putea, apoi, construi restul în jurul acestei scene explozive finite. Într-o zi, după filmare, cei patru interpreți ai incendiatorilor sînt duși la aeroportul din Harkov și filmați sub curentul de aer iscat de elicele avioanelor. Membrii echipei de filmare sînt nedumeriți. Dar lectura scenariului regizoral al lui Eisenstein lămurește misterul : cînd țăranii îi recunosc pe incendiatori, indignarea lor este exprimată prin fluierături, strigăte, urlete de mînie. Eisenstein prevede aici ca sunetul să devină din ce în ce mai puțin realist, vrea să elimine treptat orice alt sunet în afara fluierăturilor care să crească în intensitate pînă cînd, în fine, sirenele vapoarelor și fabricilor le vor înlocui. Imaginea trebuie să urmeze în hiperbola ei pe cea aflată în pista sonoră. De aceea, în acest loc scenariul indica filmarea „celor patru în bătaia vîntului“ și apoi „cei patru în furtună“. Metaforizarea continuă pe toate planurile și, în aceeași scenă, după gluma lui Stepok, imaginea trebuie să cuprindă cîmpiile, cerul și copacii reverberînd rîsul puternic al mulțimii.

Compoziția cadrului este urmărită meticulos pînă la cele mai mici detalii : uneori, înaintea filmării, Eisenstein aranjează poziția fiecărui deget al lui Stepok, fiecare cută a bluzei sale, chiar și firele de păr.

Încă de cu primăvară fusese ales un cîmp de lîngă Moscova, arat și semănat sub supravegherea regizorului care, acum toamna, începe să filmeze aici. Dar ploile abundente din regiune nu au cruțat recolta și de aceea, de cîte ori Eisenstein are nevoie de grîu, acesta trebuie adus de la magaziile de recuzită ale studioului. În fiecare zi, în zori, în acele cîteva minute care preced răsăritul, Stepok este întins, mort, pentru filmarea care necesită tocmai această

lumină existentă doar scurtă vreme înaintea apariției pe cer a soarelui. Eisenstein dă indicații cu o voce liniștită, totdeauna cea mai calmă din echipă, și cei ce asistă încep să uite că Stepok este Vitka și că de fapt nici nu murise în realitate. Asistența este numeroasă la filmări. În spatele aparatului se află invitați : prieteni, colegi — Kulesov, Ermler, Savcenko, Barnet, Trauberg, E. Șub, Vasilievii — oaspeți străini, scriitori francezi, esteticieni englezi, emigranți germani, turiști americani... Este un spectacol oficiat de Eisenstein, oaspeții urmăresc magia realizatorului și un întreg balet are loc de cîte ori se schimbă unghiul aparatului și cînd întreaga asistență trebuie să pivoteze pentru a ajunge iarăși în spatele echipei de filmare.

Filmările continuă apoi în studio. Se filmează aci în timpul nopții scenele cu sunet. Încep astfel filmările secvenței împușcării lui Stepok de către tatăl său. Scena se desfășoară într-o tensiune crescîndă, într-un soi de demență inumană a tatălui, care se amplifică pînă la paroxism. Uneori atmosfera din timpul filmării lîncezește. Este reacția involuntară a membrilor echipei pentru a putea suporta tensiunea nervoasă crescîndă a scenei. Atmosfera „trebuia să se destindă, scrie Leyda, sau altfel puteam înnebuni și noi“. Dar Eisenstein și tînărul său interpret nu văd nici un motiv să nu glumească și adeseori rîsul lor se adaugă sinistrelor împușcături răsunînd în studio. Alteori nici somnul din timpul zilei, nici cafelele nu-l pot ține treaz pe Vitka și se întîmplă în două rînduri ca operatorul de sunet să-i surprindă prin microfon, în timpul filmării, răsuflarea specifică a celui adormit.

Între timp Eisenstein primește, în sfîrșit, o locuință de patru camere la Putîliha, a cărei mobilare o termină la începutul lui septembrie și totodată își clădește o mică „dașa“ lîngă Moscova.

Cam 60% din filmări sînt terminate spre sfîrșitul lui octombrie, cînd Eisenstein se îmbolnăvește de variolă. Este singurul caz de variolă declarat de doi ani în Moscova. O luase probabil în timp ce răscolea obiectele și costumele vechi pentru a le selecta în vederea filmărilor. „Destinul !“ gîndește Eisenstein.

Urmează trei săptămîni de carantină, cu buletine despre sănătatea sa difuzate zilnic prin radio. Inima îi

slăbește. Va trebui să petreacă o convalescență lungă, de o lună. Nu-și pierde însă buna dispoziție. Îl amuză singularul pățaniei sale. „Marea glumă cu vărsatul meu a fost că vreo 7 000 de inși au trebuit să fie vaccinați ! Imaginează-ți publicitatea : toți acești imbecili purtînd semnul lui Zorro, vreau să spun S.M., pe brațele lor !..."

Pleacă într-un sanatoriu, în Caucaz, „pentru a recîștiga puteri, deoarece inima mea... este obosită și are nevoie de odihnă". Eisenstein intenționează să-și termine filmul în mai 1936. Dar curînd se îmbolnăvește din nou, contractînd o gripă gravă. Își petrece a 38-a aniversare în spital.

După această lungă pauză, Eisenstein este nevoit să-și revadă scenariul, o face și în urma dispozițiilor lui Șumiațki, care se arată nemulțumit de cele vizionate. Lunga boală și pauza făcută din cauza ei generează deci întîmplările tragice ce vor urma. După părerea lui Leyda „pauzele apărute din cauza îmbolnăvirilor lui Eisenstein au creat noi probleme. Dacă planul său inițial ar fi fost aplicat, filmul ar fi putut fi terminat fără o criză importantă și judecat ca un întreg".

Eisenstein este deci nevoit să-și revizuiască scenariul. Apelează pentru aceasta la colaborarea lui Isac Babel. Babel, față de care are o mare admirație [1], pe care-l invitase la cursurile sale de la institut, rugîndu-l să le vorbească studenților săi, același Babel însă care spusese o dată, în glumă : „A scrie un scenariu este același lucru cu a chema o moașă în noaptea nunții". Filmările reîncep în toamnă, dar vor urma alte revizuiri ale scenariului.

Realizatorul schimbă fabulația, dar nu și viziunea sa asupra filmului. În prima formă, în filmările realizate pînă acum de Eisenstein, personajele erau, după Șumiațki, „ființe împrumutate din mitologia religioasă, abstractă, depărtată de noțiunile epocii noastre... Colhoznici se aflau lîngă personaje biblice și mitologice. El a mers pînă la a-l figura pe șeful secției politice printr-un om cu obrazul impasibil, cu o barbă uriașă, cu trăsăturile unui profet biblic... Atenția sa se îndreaptă numai asupra metaforei elementelor dezlănțuite. Acesta era sensul pe care regizorul îl dădu marei scene a transformării bisericii în club colhoznic. El arăta aici o adevărată bacanală a distrugerii..."

[1] Îi plăcuse atît de mult scenariul lui Babel, „Benia Krik" după povestirile sale din Odessa, încît îl propuse pentru o traducere engleză care a și fost publicată la Londra.

În noua versiune, cu scenariul modificat după indicațiile lui Șumiațki, tot după părerea acestuia, „istoria primei puneri în scenă se repetă... În prima versiune era bacanala distrugerii bisericii ; în a doua, episodul incendiului hambarului a fost filmat ca o bacanală a focului : dușmanii au incendiat clădirea. Șeful secției politice și colhoznicii încearcă să stingă focul. Dar această zugrăvire a elementului dezlănțuit este transformată de regizor într-un scop în sine... Concepția filmului este din nou bazată... pe lupta forțelor elementare ale naturii ; pe lupta dintre «Bine și Rău»".

În timpul lucrului la film, Eisenstein invită mai mulți cunoscuți să-i vadă, în proiecție, opera nefinită. Printre ei se află și Lion Feuchtwanger, care își amintește despre aceeași scenă a incendiului : „Se temea că va avea mult de tăiat din scena incendiului care îl interesa deosebit... Se temea că filmul nu va fi înțeles. Prevedea cu limpezime multe greutăți încă de atunci. Era pe atunci foarte întristat și pentru că prietenul său intim, Babel, cădea din ce în ce mai mult în dizgrație".

Filmările continuă. În ianuarie 1937, cînd filmul este aproape gata, Eisenstein se îmbolnăvește din nou de gripă. La 1 februarie îi scrie lui Leyda o scrisoare, afirmînd că în 3—4 săptămîni va termina filmările. Se interesează totodată de viața culturală din Occident. Și, mai cu seamă, face o uimitoare confesiune.

Se plînge că nu mai are prilejul să vorbească despre „ideile mele teoretice și fluxul de gînduri ce depășesc partea pur profesională a producției... De cele mai multe ori am fost dezagreabil cu dumneata — dar acesta era un fel de autoapărare împotriva... mea : împotriva lucrurilor care mă înnebuneau — lucrurile pe care nu le pot scrie într-o carte, fiind înlănțuit la producția altor lucruri ! Dumneata ai provocat și ai atins totdeauna rănile mele cele mai secrete — *acea* parte a operei mele care este după părerea mea realmente cea mai importantă din ceea ce am făcut — și pe care nu o fac... Acum... cînd prin accident sar afară

din producție pentru un ceas sau așa ceva, mă simt ca Peer Gynt în scena în care observa frunzele suflate de vînt — de fapt ideile sale ce nu capătă niciodată formă". Este o mărturisire ciudată a artistului care, în plină febră a creației, declară că principala sa menire este cea de teoretician. Declarația aruncă lumină și asupra operei sale care, poate, se cuvine deci, logic, privită prin filtrul acestei confesiuni, ca *aplicare* a gîndirii sale teoretice. În fond mărturisirea de mai sus explică multe din geneza operei sale și mai ales a caracterului ei totdeauna experimental. Incandescența creatoare se îmbină cu această cerebralitate, crește pe trunchiul ei, fenomenul creației este de aceea complicat, cu infinite nuanțe și foarte asemănător cu fenomenul Da Vinci.

După trei săptămîni de boală, la începutul lui martie, Eisenstein re-reia de la capăt munca. La 17 martie Șumiațki (care va fi destituit după nici un an, în ianuarie următor) oprește definitiv filmările și publică în „Pravda" articolul vehement din care am citat. De atunci filmul a dispărut. Doi ani de muncă creatoare sînt astfel anihilați. Este anularea unei creații, datorită, după spusele limpezi ale lui V. Vîșnevski, „eforturilor continue ale dușmanilor și sabotorilor".

Se repetă deci acum tragedia mexicană. [1]

Urmează o întreagă discuție care nu poate decît amplifica chinurile lui Eisenstein. Este organizată o ședință de analiză în urma căreia el este determinat să publice o lungă și complicată autocritică. Autocritica se publică într-o broșură, împreună cu celelalte materiale critice despre film. La 20 iulie, Eisenstein îi dăruiește Esfirei Șub un exemplar din broșură, pe care scrie cu creionul roșu „scumpei mele prietene, Esfira" și desenează o palmă. „Pe palmă — povestește E. Șub — e trasată linia artei, frîntă

[1] Singurul lucru păstrat, se pare, din „Bejin Lug" sînt cîteva fotograme din fiecare cadru filmat și recent puse cap la cap de tineri admiratori ai lui Eisenstein. Dar și munca aceasta este încă inedită. Gr. Kozințev îmi răspunde astfel la o întrebare : „Copii din «Bejin Lug» nu au rămas. Acum la Moscova s-a reconstituit un montaj după resturile de peliculă și fotografii". Poate totuși, într-o zi, va fi descoperită undeva o copie a filmului...

în cîteva locuri și notat : «ha-ha». Linia destinului — o săgeată și din nou «ha-ha»."

„Bejin Lug" rămîne, cum singur o spune, „unul din cele mai grele momente creatoare din biografia mea" și „una din suferințele cele mai puternice din viața mea creatoare".

În iunie, Moussinac îl găsește mult schimbat, deși face eforturi pentru a nu o arăta, și de loc dispus să discute despre evenimentele acelor ani.

Îl ține în viață, probabil, încrederea în sine, credința în menirea sa. Și desigur gîndul, așternut mai tîrziu pe hîrtie, pornit de la soarta lui Meyerhold, fostul lui dascăl și prieten, care era „complet lipsit de acel echilibru patriarhal considerat de obicei armonie, dar care este mai curînd vecin cu filistinismul cerut, într-o măsură, artistului încă de Goethe. Și cine altcineva decît consilierul de curte din Weimar a știut să dovedească mai bine cu viața sa, că această doză de filistinism asigură liniștea, stabilitatea, înrădăcinarea și voluptatea consacrării, pe cînd lipsa ei condamnă o fire prea romantică la veșnice zbuciumări, căutări, căderi și ascensiuni, la vicleniile sorții, la destinul lui Icar, care identifică drumul vieții cu cel al Olandezului zburător..." Este, cred, cuprinsă aici cheia înțelegerii unor atitudini care ar rămîne de neînțeles altminteri.

3 Alte proiecte

Singurul dintre oamenii de cultură, în afara prietenilor, care i se alătură lui Eisenstein în aceste momente grele este A. Fadeev. Fadeev îl roagă să nu dea atenție bîrfelilor și atacurilor, îi mărturisește admirația pe care i-o poartă, îi insuflă încredere în viitor, cerîndu-i mai mult curaj în aceste momente dificile. Și termină : „Vă strîng tare, tare mîna". Scrisoarea lui Fadeev contribuie la redresarea morală a lui Eisenstein. De aci începe o prietenie strînsă și adeseori, în momentele grele, Eisenstein va căuta întîlnirea cu prietenul său. Fadeev va fi unul din puținii oameni cu care se va tutui.

Fără a se lăsa răpus de acest tăvălug implacabil al destinului care încearcă să-l strivească — de parcă ar fi tema perpetuă din filmele sale — Eisenstein pregătește alte proiecte (probabil că și destituirea lui Șumiațki îl ajută să-și revină, deși durerea unui al doilea film pierdut e greu de imaginat ca vindecabilă).

Încă în timp ce lucrează la „Bejin Lug", în 1937, se vîntură două proiecte. Unul este reluarea ideii pentru care îl solicitase pe Robeson. În trecere prin Moscova, cu prilejul unui turneu de concerte, Robeson îi comunică lui Eisenstein că „i se pune în întregime la dispoziție pentru perioada din iulie pînă în octombrie". Al doilea este în legătură cu războiul civil din Spania. Ideea i-o dăduse, se pare, Vsevolod Vîșnevski. Sînt buni prieteni. Eisenstein îl vizitează deseori pe Vîșnevski, iau masa împreună, apoi se retrag în biroul scriitorului. Se așază unul în fața celuilalt, rămîn multă vreme privindu-se în tăcere. Apoi regizorul își ia rămas bun și pleacă. După întreruperea filmului „Bejin Lug", Vîșnevski îl încurajează pe Eisenstein. Din această discuție se naște pînă la urmă un proiect comun : un film despre Războiul Civil, intitulat „Noi, oamenii ruși". Într-una din sălile de repetiție de la „Mosfilm", Vîșnevski citește scenariul în fața regizorului, a unor actori, a scenografului și a consiliului artistic. Scriitorul interpretează toate rolurile, face paranteze emoționante ; ochii îi sînt înlăcrămați adeseori... Eisenstein, emoționat și el, își manifestă bucuria că va lucra la acest film. Peste doi ani, Vîșnevski scrie că „dușmanii lui (ai lui Eisenstein — n.n.) au împiedicat realizarea tuturor acestor filme".

Printre alte proiecte în această perioadă este cel legat de Feuchtwanger. Scriitorul se află la Moscova în legătură cu ecranizarea romanului său „Familia Oppenheimer". Eisenstein discută cu Feuchtwanger despre dorința sa de a ecraniza povestirea acestuia „Prințesa hîdă". Într-o scrisoare, Feuchtwanger declară că era „sub impresia faptului că Eisenstein voia să se apropie în filmul său de problema prințesei urîte, dar înzestrată", însă confirmă apoi o altă ipoteză privind atracția realizatorului pentru acest personaj care suferă din cauza înfățișării ei neplăcute :



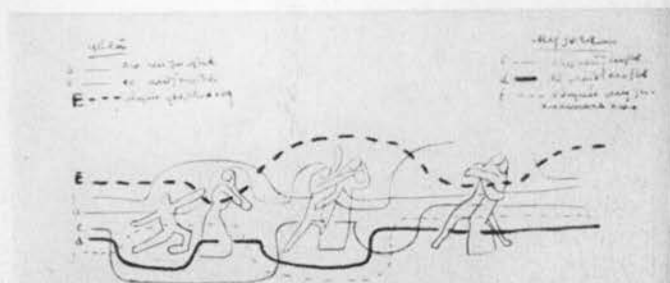
PROFESORUL EISENSTEIN... ...explică elevilor săi

...îl binecuvîntează pe elevul său Vasiliev





Schițe pentru filmul nerealizat „Falsul Nero" (inedite) *(Arhiva Eisenstein – Moscova)*



Proiect din anul 1941

„Sînt sigur că... Eisenstein identifica problema «Prințesei hîde» cu a sa proprie". În martie 1937 Feuchtwanger îi trimite lui Eisenstein romanul său „Falsul Nero" („știu că v-a interesat") și realizatorul face o serie de desene, schițe, planuri pentru ecranizarea lui.

Un alt proiect, tot din această epocă, este un film după scenariul lui V. V. Distler despre căutătorii de aur din Siberia...

Proiecte... Mereu alte proiecte... Dar filmul următor va apărea din cu totul altă direcție.

X. POPAS PEDAGOGIC

„...sper să pot răpi cîteva luni din biografia mea de regizor și să îndeplinesc într-adevăr ceea ce am de făcut."

EISENSTEIN

„Institutul mă consumă", declara. Dar avea totodată voluptatea acestei devorări.

Plăcerea, poate nevoia, de a profesa i-o cunoaștem de demult, din anii activității pedagogice în cadrul Proletkult. Apoi, din anul 1928, cînd Școala tehnică de cinematografie s-a transformat în institut, Eisenstein participă, ca șef al catedrei de regie, pînă la sfîrșitul vieții sale, la munca pedagogică.

Din toamna anului 1932 și pînă la începutul lui 1933, Eisenstein lucrează intens la organizarea institutului și elaborează programul cursului de regie („curs standard de regie și metode creatoare în cinematografie", cum îl definește), document esențial pentru practica pedagogică. „Aceasta era parțial o compensație în acei ani cînd, după trauma mexicană, nu am mai putut turna nici un film."

Știa — a avut deseori dureroasa ocazie să constate — că oamenii afirmă cu răutate : „Cine poate — creează ; cine nu... învață pe alții". Dar Eisenstein nu s-a lăsat niciodată tulburat de asemenea meschinării, susținînd cu calm : *„A învăța* pe alții în cinematografie înseamnă astăzi încă, și în întregime, *a crea"*.

Nu era o vorbă goală. Cercetînd cît de puțin activitatea pedagogică a lui Eisenstein, constatăm cu ușurință că predarea echivala, la el, cu studiul, cu găsirea unor noi soluții creatoare. Obiectul cursului său — o declară programatic — este pătrunderea în laboratorul de creație. Cursul său este și un prilej de cristalizare teoretică pentru artist.

Principiile sale pedagogice erau foarte ferme. Nu suporta ca studenții să-și abandoneze propria personalitate prin mimetism. Se răstea la ei de cîte ori surprindea o asemenea tendință : „Ce-i asta ?... Ați hotărît cu toții să vă aliniați pe scara din «Crucișătorul Potemkin» ? Pe mine vreți să mă imitați ?..."

Urmărea acest principiu de la începutul muncii sale pedagogice. Totul începuse cu o glumă. În 1928, Institutul își avea sediul în clădirea fostului restaurant „Iar". Sala studenților din clasa I de regie era fosta sală a oglinzilor. Sunase clopoțelul și studenții își așteptau nerăbdători profesorul pe care-l cunoșteau doar din fotografii. Ușa se deschise și profesorul intră. Oglinzile multiple reflectau de nenumărate ori „prim-planul" lui Eisenstein. Profesorul surîse : „Sînteți într-adevăr norocoși : după cum vedeți, nu veți avea un singur profesor, ci o droaie !"

Mai tîrziu, Eisenstein era numit „Regizorul cu 20 de capete". De data aceasta nu mai era însă o aluzie la jocul de oglinzi, ci la metoda sa pedagogică : profesorul gîndea la cursurile sale o dată cu mințile celor 20 de studenți ai săi.

Interzicea studenților să-l oprească pe coridor cu întrebări puse între patru ochi : toate problemele le voia rezolvate cu participarea tuturor. Lecțiile sale erau niște discuții aprinse, lansa întrebări, studenții toți răspundeau, discutau, se disputau diferite soluții, pînă cînd profesorul conchidea. Gălăgia discuției se liniștea atunci. Studenții mai făcuseră un pas în a învăța să gîndească creator.

În expunerea sa programatică spusese limpede : „Profesorul nu este altceva decît *primus inter pares* — primul între egali. Colectivul (și mai tîrziu fiecare membru al său individual) își croiește drumul propriu prin greutățile și chinurile muncii creatoare, prin întregul proces al formației creatoare, de la prima slabă licărire a temei, pînă la hotărîrea dacă nasturii de pe haina de piele a ultimului figurant sînt potriviți pentru scopurile filmării".

Cerea o maximă precizare în gîndirea studenților : „Nu spune *cred*. Pînă nu *știi,* nici nu vreau să te aud". Cerea studenților să devină, înainte de toate, oameni de cultură. Să gîndească cu propria lor minte. Lecțiile sale erau fascinante.

Cînd trecea la un nou capitol al cursului, Eisenstein începea cu rezolvarea unor teme concrete. Era un dialog perpetuu în care profesorul își expunea limpede firul gîndurilor și apoi arunca zeci de întrebări, aștepta răspunsuri, le contrazicea, le selecta... Își începea totdeauna cursul cu o discuție veselă, ascultînd povestiri ale studenților, lansîndu-se în evocarea unor amintiri din călătoriile sale. Discuțiile acestea erau alimentate cu material documentar ce apărea din enorma sa servietă galbenă, adusă totdeauna plină și golită apoi la cursuri : desene de Hokusai, gravuri de Daumier, reproduceri după Serov, măști exotice pentru dansuri rituale din toată lumea, cărți diferite, fotografii...

Era foarte sever. Nu ierta greșelile, nu îndulcea asprimea judecății asupra unor soluții improprii. Lucrările studenților erau supuse unor critici dure, pline de ironie. Dar desigur că umorul nu lipsea și, adeseori, puternice hohote de rîs răsunau în sala de cursuri.

Profesorul stîrnea fantezia studenților pe toate căile. Le desena mult pe tablă, le cerea și lor să deseneze, le spunea adesea : „Căutați totdeauna să definiți plastic lucrurile".

Lecțiile păreau improvizate. Ele erau însă rodul unei îndelungate munci de pregătire. Eisenstein se pregătea pentru cursuri cu aceeași migală și seriozitate ca pentru filmare.

Dincolo de utilitatea lor științifică, se pare că lecțiile lui Eisenstein erau o adevărată voluptate intelectuală. Cu atît mai mult cu cît le pigmenta cu prezența unor invitați. Voia să-i invite pe Gorki și pe Babel, invita critici de artă, scriitori, actori [1]. Pe prietenii săi, actorii Judit Glazer și Maxim Strauch, îi folosea drept cobai la unele lecții.

Dintre elevii săi unii au ajuns celebri, de la frații Vasiliev la tînărul Rostoțki.

Lecțiile lui Eisenstein au fost stenografiate. Dar în afara cîtorva dintre ele, editate de fostul său elev V. Nijni, miile de pagini sînt încă nepublicate. Este acolo o mină nebănuit de bogată de incursiuni în laboratorul intim de creație al lui Eisenstein ! Pentru că stenogramele acestea aveau drept scop, în intenția lui, să devină materia primă a cărții despre estetica filmului pe care voia să o scrie.

[1] Îl invitase odată pe unul din actorii Kabuki pentru a ține un curs suplimentar de mișcare.

XI. „ALEXANDR NEVSKI"

„Să înlături barierele dintre imagine și sunet, dintre lumea văzută și lumea auzită ! Să înfăptuiești o unitate și o relație de armonie între aceste două sfere contrarii. Ce sarcină captivantă !"

EISENSTEIN

În locul tuturor proiectelor sale, lui Eisenstein i se încredințează realizarea unui film la care nici nu se gîndise vreodată. Și pe care nu-l visa. Este un film istoric despre unitatea rușilor, înflăcărați de sentimente patriotice, care sub conducerea cneazului Alexandr Nevski înving, în secolul al XIII-lea, armatele teutone pornite să le cucerească pămîntul. Rostul major politic al unui asemenea film, în anul 1937, în preajma războiului deci, este evident. Faptul că i se încredințează lui Eisenstein dovedește prețuirea de care, totuși, se bucură. Poate nu atît o șansă care i se acordă artistului de a reveni la creație, cît luciditatea celor care îl cunoșteau îndeaproape și care știu totuși că un asemenea scop major poate fi servit cel mai bine — și poate cu cea mai mare autoritate internațională — de Eisenstein. Dintr-un motiv sau altul i se încredințează lui filmul istoric cu evidente și puternice rezonanțe actuale, al cărui erou va declara concluziv, în final : „Duceți-vă și spuneți tuturor, în țările străine, că Rusia trăiește. Să poftească la noi fără teamă ca oaspeți. Dar cine va veni cu sabie, de sabie va pieri. Aceasta este și va fi deviza Rusiei".

Eisenstein nu este de loc încîntat la început de subiectul ce i se acordă. Tema nu intră în preocupările sale, care sînt, după cum o știm, îndreptate spre alte direcții. Cerințele precise pe care i le impune tema sînt tot atîtea canoane tiranice pentru acest artist obișnuit să zboare liber în universul său propriu. „Grea situație. Cea mai grea situație

în munca noastră, pentru imaginația creatoare. Să «inventezi» o figură pentru ecran care să corespundă strict «cerințelor» tematice exprimate teoretic cu o rigoare matematică, într-o formulă ! Asta e formula — creează după ea imaginea !... Dar sînt situații cînd n-ai încotro. Și a fost tocmai cazul nostru". Cu ironia-i caracteristică se gîndește Eisenstein la „«sfîntul»[1]... din care eu a trebuit să fac un erou de film, după ce țara făcuse din el un erou național".

Artist autentic, Eisenstein se aruncă totuși în apele subiectului, încercînd să și-l însușească, să parcurgă drumul invers al creației firești, apropiindu-se de subiect cu eforturi, dar cu sinceritatea proprie omului de artă, cu probitate artistică adică. Acceptă situația și caută să-i facă față. Asistăm la un chin insolit ; cunoaștem calea obișnuită a creației sale. Acum, lucrurile sînt inversate, „enunțarea imperativului a premers dezvoltarea firească a scenei pornită de obicei nemijlocit din necesitatea interioară, din elanul lăuntric care, evitînd formula, tinde îndată spre forma imagistică gata dobîndită". Metoda obișnuită de creație trebuie așadar abandonată. De aici acea dificultate extremă, unică pînă acum în creația sa. Soluția ? „Trebuie să tatonezi, să probezi (în sensul croitorilor), să joci acest joc de hazard al ofertei și al cererii pe care îl cîștigi de la sine atunci cînd ții hățurile egal întinse ale celor doi armăsari — gîndirea logică și imaginația — pe care îi lași să gonească împreună spre același țel comun : reprezentarea figurativă adecvată a întregului."

1 Cu eroii din trecut discutăm de la egal la egal...

Este limpede că realizînd „Alexandr Nevski", Eisenstein își propune să rezolve aci, în practica creației, cîteva probleme care-l preocupă de multă vreme. Este vorba, în primul rînd, de problema compoziției audio-vizuale.

Începuturile acestor preocupări le-am întîlnit încă în vara anului 1928, cînd Eisenstein publicase manifestul de-

[1] Alexandr Nevski fusese sanctificat.

venit celebru al contrapunctului sonor vizual. Istoricul a continuat apoi în acel „experiment ironic și modest", care a fost „Romanța sentimentală", iar într-o conferință ținută în 1930 la Hollywood, Eisenstein declara că se „așteaptă, deocamdată, primul model viabil de film sonor *ideal montat*". (Problema simbiozei emoției vizual-auditive se născuse mai de mult : mărturie sînt atît modul în care lucrase cu Meisel la muzica pentru „Potemkin", cît și, mai ales, soluția interpretării plastice a efectelor auditive găsită, cum am văzut, în „Octombrie". Dar „otrava dulce a montajului audio-vizual mi-a atacat abia mai tîrziu organismul", adică în perioada de după călătoria sa în străinătate.) În „Bejin Lug" experiența a mers mai departe, ajungînd în plenitudinea unei creații artistice în care, „într-un episod a fost principial (și practic) rezolvat contrapunctul sonor-vizual". Această soluție va contribui acum substanțial la crearea elementului de bază din „Alexandr Nevski". Tragic de tîrziu, cînd știi că Eisenstein a fost primul — cu zece ani înainte de „Nevski", în zorii istoriei sonorului — care a gîndit și formulat teoretic structura filmului sonor.

Prin „Alexandr Nevski", Eisenstein își propune să creeze, în fapt, ceea ce numește „cinematograful contopirii organice a sunetului cu imaginea".

O altă problemă pe care vrea să o rezolve acum este legată de viziunea și structura filmului istoric.

Punctul de plecare este imperativul cerinței de a realiza un film înainte de toate contemporan. De aci se cer lămurite cîteva întrebări care i se pun firesc. Pornește la rezolvarea nodului problemei pe calea inversă : nu cum să traducă în sfera problematicii contemporane problematica subiectului istoric al filmului, ci invers, cum să eleveze, *prin intermediul* acestui subiect, *tema de azi*, la înălțimea generalizării istorice. Care sînt mijloacele care să permită o asemenea metaforizare răsturnată — pentru că despre o metaforă este vorba aici — a acestei epoci istorice ? Se naște acum un noian de întrebări.

Ce este mai important : pedanteria în respectarea detaliilor istorice, sau precizia în descifrarea evenimentelor, a sensului lor cu rezonanță actuală ? Cum să fie prezentați acești oameni care au trăit cu secole în urmă : stilizați hie-

ratic în sensul operelor plastice ale epocii, cu gesturi de icoană, dictate involuntar de costumele vremii ? Cum poate fi creat contactul cu acești oameni atît de depărtați și totodată atît de apropiați de noi ? Care să fie atitudinea față de acest „sfînt“, genial conducător de oști ? Cum să fie înfățișat Nevski : înălțat în slăvi, sau coborît pînă la halat și papuci ?

Soluționarea acestor întrebări o găsește în elaborarea filmului. Interpretarea istorică este realizată din punctul de vedere al actualității temei. Esențială este pentru Eisenstein claritatea temei, sobrietatea verbală a filmului. Oamenii despre care va povesti filmul sînt, în fond, „aceiași oameni ca și noi“ ; în ceea ce privește eroii din epocile trecute, „putem discuta de la egal la egal“ cu ei, „nu simțim nevoia să înjosim eroii trecutului și nici să ne ridicăm în vîrful degetelor pentru a apărea de aceeași înălțime cu ei“. Trebuie respectat adevărul istoric, dar nu confundat cu o „simplă îngrămădire naturalistă de fapte, ce poate anihila interpretarea realistă a trecutului“. Este vorba deci de o stilizare în sensul descifrării liniilor esențiale. Da, dar în acest caz cum se pot integra toate acestea în decor, în ambianța înconjurătoare ? Devine necesară, bineînțeles, o stilizare și în acest domeniu. „Problema stilizării constă în prezentarea naturii înconjurătoare, în felul în care a fost văzută de oamenii epocii pe care o zugrăvim.“ Pentru că apare aici un pericol : stilizarea „din a doua mînă“, atunci cînd artistul nu reproduce felul în care percepe nemijlocit natura unei epoci istorice, nu reproduce o reprezentare proprie a felului în care a fost văzută natura de contemporani, ci folosește interpretarea unei alte persoane... unul „creează în genul lui Rerich, altul în genul lui Surikov...“ Prin toate aceste gînduri Eisenstein ridică probleme generale ale filmului istoric. Cum trebuie deci rezolvată problema peisajului istoric ? Răspunsul îl găsește în urma unei serioase meditații : „Peisajului istoric îi este caracteristică o particularitate și anume : senzația depărtării lui de privitor. Cred că această senzație a depărtării poate să apară atunci cînd peisajul păstrează numai elementele ce pot fi văzute din depărtare, cînd peisajul nu cuprinde un mare număr de detalii... Peisajul trebuie «să acționeze» mai ales prin trăsăturile sale generalizate și generalizatoare“.

Așa va trebui ca atare să procedeze în „Nevski“, și va ajunge pînă la culmea respectării dezideratului (la lacul Ciud, locul bătăliei pe gheață, nu se vor vedea decît gheața și cerul cenușiu).

Rămîne acum rezolvarea imagistică a tuturor acestor idei apriorice.

2 *Un măr pentru Nevski*

Oricît de exterioare îi sînt tezele prin care trebuie să se apropie de film, pasiunea creatoare a artistului se aprinde în clipa chiar în care începe munca. Focul lăuntric, mocnind din tinerețe sub forma acelei teme a fatalității și a obsesiei plastice a unei forțe oarbe care înaintează implacabil, focul acesta izbucnește din nou și flăcările sale inundă imaginația realizatorului, dînd naștere primei imagini. Trenurile din gara Smolenskului, metafore ale fatalității care înaintează ca un tăvălug ce nu poate fi oprit, reînvie acum într-o altă ipostază, intrînd în film încă înainte de a fi începută elaborarea lui și definindu-i din capul locului tonalitatea emoțională. „Primul lucru din film care a fost conturat, înainte încă de orice concretizare a imaginii reale, a fost tocmai «galopul porcului»[1]. Prima schiță de montaj din primul cadru, „încă înainte de a se cădea de acord cu Pavlenko, a fost «galopează porcul» măturînd totul în urma sa. Imaginea este abia apoi plasată la locul ei.“ Iar mai tîrziu, strigătele sinistre din noaptea din ajunul bătăliei vor fi amintirea semnalelor sonore ale acarilor din aceeași gară a Smolenskului, cufundată în beznă.

Să urmărim drumul realizării scenariului — scris în colaborare cu Piotr Pavlenko — felul în care ideile capătă expresie în imagini.

[1] Este vorba de tactica de luptă a armatei teutone care înaintează într-o formație strînsă, în fața căreia nu mai există rezistență și care a fost plastic asemănată cu galopul unui mistreț care-și înfige rîtul în masa adversarilor atacați.

În ziua în care începe să citească materialul istoric pentru documentarea la filmul său, o face îndată ce pune deoparte ziarul din acea zi în care citise o relatare a distrugerii barbare de către fasciști a localității Guernica. Prima lectură documentară : o veche biografie a lui Nevski în care citește cu uimire o descriere contemporană a distrugerii localității Ghersik de către cruciați. Cele două texte — cel din ziar și cel din documentul istoric — sînt tulburător de asemănătoare. Evenimentele din trecut devin astfel atît de apropiate, încît pur și simplu nepotrivirile i se par greșeli de tipar. Atitudinea sa stilistică față de materialul istoric, modul său de tratare a acestui material se confirmă astfel. Citește documentele, căutînd să-și refacă imaginea epocii. Muzeele n-au păstrat din acea epocă decît frînturi de săbii, un coif și o pereche de zale. Dar datele fragmentare, simple expresii, grafia ciudată a epocii i se ordonează într-un mozaic care alcătuiește un desen precis al epocii. Și din toate acestea Eisenstein percepe ritmul perseverent al unui leit-motiv care pulsează sub praful documentelor, sub rugina relicvelor muzeale : „În spirit, secolul al XIII-lea este pătruns de aceeași tonalitate afectivă ca al nostru".

Figura „sfîntului", figura lui Nevski... La început Eisenstein este dezorientat tocmai de sanctitatea sa. Caută soluționarea prin momente „tari" a caracterului aparte, a calităților neobișnuite ale cneazului. De pildă, încearcă să-l înzestreze pe Nevski cu o putere colosală, datorită căreia face lucruri imposibile de făcut : îl pune să rupă o plasă de pescuit, care prin felul în care este construită trebuie să reziste la orice efort. Scena este păstrată multă vreme, chiar și pregătită și Eisenstein va renunța doar tîrziu la ea, văzînd că nu dă efectul scontat.

Despre Nevski își construiește o imagine de ansamblu, pentru ca abia apoi să treacă la găsirea diverselor situații în care se manifestă această imagine. Imaginea generală pe care și-o face despre erou elimină, rînd pe rînd, tot ceea ce este trăsătură excepțională. Astfel, eliberat de elementul fantastic, apare un alt Nevski — om politic lucid, realist, puternic, cu picioarele pe pămînt. Eisenstein ajunge să-l privească pe Nevski „de la egal la egal".

Trăsătura esențială a cneazului este înflăcărarea pe care o modelează înțelepciunea. Sinteza trebuie însă explicitată plastic. Se nasc de aci cele două figuri ale tovarășilor săi de luptă. Buslai, cel viteaz, și înțeleptul Gavrilo. Dorește apoi cu tot dinadinsul să arate genialitatea eroului. Îi învăța pe studenți să exprime totdeauna plastic ceea ce aveau de spus. Acum profesorul caută tocmai plasticitatea expresiei pentru această idee pe care o dorește exprimată. Cum i-o fi venit lui Nevski gîndul zdrobirii teutonilor prin ruperea frontului, tăindu-le din două părți înaintarea ? Dintotdeauna lui Eisenstein îi plăcea povestea cu merele lui Newton. Îl fascina cum Newton medita despre niște mere care cad, trăgînd de aici Dumnezeu știe ce concluzii și generalizări. Trebuie să găsească „un măr" și pentru Nevski. De pildă, ce trebuie să facă Nevski în ajunul bătăliei, pentru ca să-și descopere ideea tacticii sale ? Unde e „mărul" ?

În locuința lui Pavlenko — în casa în care după tradiție a locuit familia Rostov, a răsunat rîsul Natașei și a zăcut rănit prințul Andrei Bolkonski — Eisenstein se frămîntă împreună cu scriitorul. Caută „mărul". Deci : formația teutonă nu trebuie lăsată să se înfigă în trupele rusești. Aceasta este tema. Dar cum găsește Nevski soluția ? Care este „mărul" lui ? Pavlenko tresare. A găsit. A găsit imaginea : Așadar sîntem în noaptea din ajun. Noapte. Deci focuri. Deci bucăți de lemne care trebuie despicate. Cu toporul. Dar toporul nimerește într-un ciot și înțepenește. Nu mai poate fi scos. Asta este ! Cei doi discută entuziasmați. Treptat însă imaginea își pierde farmecul. În pădure focul nu se face cu lemne despicate cu grijă, ca în casă. E fals, e ridicol. Cei doi sînt stingheriți. Se răsucesc, își evită privirile. Apoi, deodată, inventează cîte o minciună : fiecare își amintește brusc că de fapt e așteptat undeva. „Vai, era cît pe-aci să uit !" Se despart jenați. A doua zi, cînd se reîntîlnesc, nici unul nu mai amintește de povestea cu lemnele. Cazna continuă. Inutil. Nu apare nici un gînd. Se schimbă tactica : în loc de a sugera înțepenirea formației în atac, poate ar fi mai bine să-i dea lui Nevski ideea gheței care nu suportă greutatea cavalerilor în armuri. Perfect ! Ideea putea să-i vină cneazului, pentru că chiar așa s-au petrecut faptele. Cei doi caută :

„Să vedem... Să vedem..." Deodată : „Asta e ! Pe marginea gheţei trece... o pisică. La margine, gheaţa e subţire... Gheaţa... se sparge... sub pisică". Pe măsură ce este rostită, propunerea apare mai mult decît stupidă. Din nou amîndoi îşi aduc brusc aminte că sînt aşteptaţi undeva. Astfel trec zilele. Povestea devine un coşmar. Eisenstein nu mai poate dormi nopţi de-a rîndul, perpelindu-se în cumplite insomnii halucinante : în jur se înfig topoare în lemn şi pisici se poticnesc pe gheaţă, apoi topoare sparg gheaţa şi pisicile se înfig în lemn... Înfuriat, Eisenstein întinde mîna spre raftul de cărţi, cu gîndul de a-şi distrage gîndurile. Nimereşte peste o culegere rusească de snoave şi povestiri dintre cele mai cunoscute. Citeşte şi deodată : „Dumnezeule ! Cum am putut uita povestea asta care mi-a plăcut totdeauna atît de mult ?" Sare din pat, de-a dreptul la telefon, îl sună pe Pavlenko şi strigă entuziasmat : „Am găsit ! Soldaţii stau în jurul focului. Şi unul din ei spune povestea cu Vulpea şi Iepurele. Povestea în care e vorba despre felul cum s-a furişat iepurele între doi mesteceni şi cum vulpea, care gonea după el, s-a înţepenit între copaci".

Cei doi discută apoi îndelung. Ideea se conturează, se completează, se mai modifică în detalii, pînă rămîne definitiv în scenariu. „Dacă am mai avea timp să o lucrăm, o lună să zicem, am găsi o soluţie mai completă. Dar nu e timp."

Ce actor va spune însă povestirea, cine-i cel mai potrivit ? Şi ce rol să i se dea acestuia ? Există un rol „vacant". E drept că încă nu are nici un contur. Figurează doar la rubrica de deziderate. Lipseşte un reprezentant al unei categorii sociale : meşteşugarii din Novgorod. Asta e ! Actorul Orlov va interpreta rolul meşterului zălar Ignat. Rolul se conturează, capătă savoarea pe care i-o cunoaştem şi noi. Apar acum noi idei, noi imagini. Dintr-o noţiune, Ignat devine un personaj viu. La Novgorod el e cel care determină chemarea lui Nevski în fruntea oştirii. Apoi Ignat împarte zale tuturor. El însuşi rămîne fără zale. Îşi pune singura pe care o mai găseşte. E prea mică pentru el. Prea scurtă. Ideea are haz. Ignat va comenta : „Cam scurtă-i !" Invenţia continuă. Ideea pierderilor ruseşti în bătălie trebuie sugerată prin moartea unui personaj apro-

piat sensibilităţii spectatorilor. Deci va muri Ignat. Din cauza zalei. Gîtul îi e descoperit şi cuţitul trădătorului îl va reteza. Comicul replicii, repetată acum, se va transforma în tragic : „Cam scurtă-i !"

Şi astfel ideile abstracte, tezele dinainte date prind carnaţie în imagini. Hăţurile celor doi armăsari — gîndirea logică şi imaginaţia — sînt egal de întinse şi Pegaşii galopează corp la corp.

Eisenstein vizitează locurile istorice ale acţiunii. Este o documentare obişnuită a sa. Merge la Pereiaslavl, pe dealul lui Nevski, pe malurile lacului Pleşceiev şi umblă pe locurile pe care umblase cneazul, retrăind mental acea epocă.

În octombrie şi noiembrie 1937 imaginile devin atît de clare, încît se precizează viziuni detaliate în desene. Scene din viitorul film, scene de la asediu, de la bătălia pe gheaţă, aspectul Novgorodului, focul din Pskov, personaje cu fizionomii precise, cu detalii ale îmbrăcăminţii — toate acestea prind contur în desene.

În noiembrie, prima variantă a scenariului intitulat „Rus" este terminată. Se şi publică în numărul 12 al revistei „Znamia".

După publicarea în revistă începe să curgă o avalanşă de scrisori trimise de profesori, studenţi, amatori de istorie veche şi chiar elevi. Toţi dau sfaturi. Dar începe totodată şi cunoscutul cor al criticilor publice care denigrează întreg filmul. Este atacat scenariul, este atacat Eisenstein. De data aceasta inutil însă. Filmările vor începe. Deocamdată Eisenstein se pregăteşte în continuare. În iarna lui 1938 se duce la Novgorod, contemplează vechile clădiri şi prin ele „pipăie tema care cîntă în fiecare piatră".

Încearcă să-şi imagineze oamenii care au populat cu şapte secole în urmă aceste locuri. Cum vorbeau ei, cum mîncau, cum umblau ? Încearcă să vadă oamenii aceia. Efortul de imaginaţie este intens. Se urcă pe ziduri, în turnurile vechi. Priveşte în jur, se gîndeşte că vede acum acelaşi peisaj pe care-l văzuseră şi oamenii pe care se străduieşte să şi-i imagineze. Pipăie lucrurile ce le-au trecut prin mîini, încercînd şi astfel să le simtă realitatea. O tentativă de a reface drumurile lor prin oraş eşuează, deoarecare acum locurile arată altfel. S-a păstrat însă aici ca-

tedrala Spas-Nereditța, construcție din secolul al XII-lea. Se gîndește intens. „Aceste pietre l-au văzut pe Alexandr, iar Alexandr a văzut pietrele acestea." Dar nu reușește să depășească abstracțiunea acestui gînd. Contactul viu cu epoca încă nu se naște. Înconjoară zidurile catedralei. Și deodată vede o tăbliță cu obișnuita inscripție „construcția a început la data cutare și s-a terminat la data cutare". Face un calcul firesc. Află că în cîteva luni doar a fost ridicată catedrala. În cîteva luni din veacul al XII-lea. Luni concrete, timp concret. Și senzația construirii apare, Eisenstein percepe materialitatea întîmplărilor. Deci catedrala a fost ridicată de oameni... Da, desigur, de oameni vii, nu de siluete stilizate de pe icoanele și miniaturile vremii. Oameni ca și noi. Îi vede, îi simte. Îi va putea desena și apoi crea pe ecran. Se nasc, acum, concrete, materializabile, imaginile filmului.

Dar vizita la Novgorod îi dovedește și imposibilitatea de a filma în decorul clădirilor de aici. Îi scrie lui Vișnevski că „se găsesc aici niște rămășițe arhitectonice, dar atît de scufundate în pămînt încît proporțiile sînt distruse". De aceea va și face schițele pentru un decor construit, înfățișînd un Novgorod cu ziduri albe, strălucitoare. Este oglindirea gîndurilor sale exprimate odată prin iritarea cu care, asistînd la o nouă punere în scenă a „Prințului Igor", îi spunea lui Jay Leyda : „Dar cum poți să crezi că în acea vreme clădirile arătau ca cele pe care le vedem azi, cenușii și în ruină ?"

Aici, lîngă Novgorod, pe gheața lacului Ilmen, înțepenit de frig, abia poate nota impresiile pe care i le inspiră întinderile înghețate.

Dar scenariul încă nu e finit. Lucrează la el, îl modifică, caută soluții. La 2 februarie Pavlenko îi scrie disperat : „Principalul este ca eu și dumneavoastră să nu lungim prea mult. Simt că aveți o asemenea înclinație, nu-i așa ? Dacă este adevărat — vă cad în genunchi și vă implor : n-o lungiți prea mult. Să ne grăbim — în asta constă unul din factorii succesului !" Să se grăbească, dar cum ? Scenariul nu este încă gata și asta înseamnă că filmarea scenelor de iarnă, adică 60% din film, trebuie amînată cu un an, pînă la iarna viitoare. Situația este dificilă. Atunci apare soluția propusă de D. Vasiliev, regizorul numit ca un soi de dublură lîngă Eisenstein : să se filmeze scenele de iarnă — vara. Soluția este ispititoare, dar periculoasă pentru un spirit meticulos în realism ca Eisenstein. Chinuitoare frămîntare. Renunțarea la autentic înseamnă terminarea filmului de două ori mai repede. Este ispititor. Dar cum să contrafaci iarna fără să pară trucată ? Există o singură cale : să ia de la iarnă nu detaliile care imitate ar fi penibile, ci doar esențialul, adică „dimensiunile ei de sunet și lumină... Am luat formula iernii". Astfel, la capătul unei lungi investigații reîntîlnește logic ideea sa inițială privind necesitatea stilizării naturii. Și mai trebuia ceva, adaugă : „Trebuia concentrată atenția asupra luptei, nu asupra iernii". Pînă la urmă realizatorul acceptă soluția. În martie și în mai lucrează intens la pregătirea fimului, cum o dovedesc desenele numeroase din această perioadă.

Scenariul regizoral este scris în douăsprezece zile. În iunie 1938 (nu în iulie, cum afirmă majoritatea istoricilor, ci cel tîrziu la 29 iunie, cum reiese dintr-un inedit carnet de însemnări al Elisabetei Teleșova, păstrat în Muzeul Teatrului M.H.A.T., care a avut bunăvoința să mi-l comunice) încep filmările pentru „Alexandr Nevski". Joi 30 iunie, la ora 12, se filmează, se pare, primele scene de luptă. Și nu pe un lac înghețat, ci sub razele puternice ale soarelui — care spre norocul regizorului, arde 40 de zile în continuare, permițîndu-i filmarea bătăliei de pe lac — într-o livadă de lîngă Mosfilm, de pe care au fost înlăturați merii și care a fost acoperită pe o suprafață de 30 000 m^2 cu un strat de zăpadă artificială. Scena scufundării în apă a cavalerilor este filmată pe un lac de lîngă Moscova. O parte a malului este acoperită cu „zăpadă". Promoroaca de pe copaci este obținută prin vopsirea în alb a crengilor și prin vata ce li se adaugă. (Toți participanții la bătălie sînt presărați cu sare pentru a da impresia unor oameni acoperiți cu gheață.) Cele peste 17 tone de „gheață" care acoperă lacul sînt susținute de pontoane umplute cu aer și ascunse sub apă. La un semn, pontoanele sînt golite de aer și „gheața" se scufundă.

Apar, în timpul filmării, primele probleme în legătură cu interpretarea, domeniu în care E. Teleșova, consultantă a lui Eisenstein, îl ajută substanțial pe regizor. Îl ajutase de altminteri și la stabilirea distribuției. Ea fusese

cea care insistase pentru distribuirea lui Cerkasov. Actorul refuzase la început rolul care avea să-i aducă apoi recompensa premiului „Stalin".

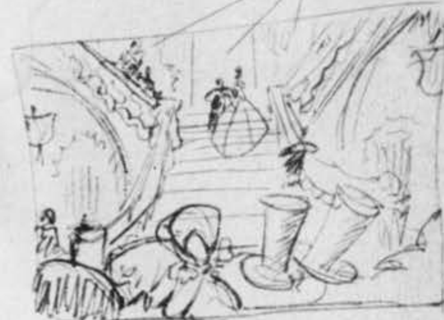
Eisenstein se ocupă migălos de fiecare detaliu : asistă la machiaj, procură de la Muzeul Ermitaj o armură din secolul al XIII-lea și supraveghează în amănunt confecționarea echipamentului lui Nevski după ea. Asistă, chiar și în timpul filmărilor, la probele de costume, ajustînd o dată, cu o răbdare de fier, timp de o oră, o piesă a îmbrăcăminții lui Cerkasov, care, epuizat de atîta stat în picioare, rezistă doar datorită glumelor cu care între timp îl întreține regizorul.

Munca se duce într-un ritm intens și, cum rezultă din jurnalul Teleșovei, paralel cu filmarea bătăliei au loc și alte filmări în studio.

Ajuns în faza de montaj, Eisenstein își începe obișnuita improvizație. Constată acum neajunsuri în construcția filmului, greșeli ale sale. Își dă seama, de pildă, de o lipsă de claritate în compoziția de montaj a bătăliei. Pentru ca spectatorul să poată urmări limpede acțiunea sînt necesare puncte de sprijin puternice. Or, la masa de montaj, remarcă o scăpare : multitudinea de planuri apropiate nu este suficientă pentru crearea senzației reale a unei bătălii. Lipsesc planurile generale care să înfățișeze clar o masă de combatanți care pătrunde într-o altă masă. Și este nevoit să filmeze în completare o întreagă scenă de masă.

Claritatea în prezentarea desfășurării bătăliei depinde, își dă acum seama, de claritatea alternării fazelor ei. Vizionînd montajul luptelor, se convinge că această parte a filmului s-a prelungit prea mult. De aceea vrea să taie 200 metri din peliculă. Dar nu i se permite, și astfel scena aceasta, socotită în toată lumea o perfecțiune, este de fapt cu două sute de metri mai lungă decît ar fi dorit-o realizatorul !

Dar, dincolo de claritate, Eisenstein urmărește la montaj, chiar în această scenă a atacului teuton, de pildă, anumite efecte compoziționale. „Acest episod, chiar și în cele mai mici amănunte ale sale, este «ascultarea» acelei clipe în care inima, ca reacție la primejdia ce se apropie, se strînge și pulsează în gît. Toate detaliile acestui eveniment





Schițe pentru filmul «Puskin»

Pagină dintr-un scenariu regizoral







Cadru din «Nevski», după care Prokofiev a compus «echivalentul muzical»



Eisenstein cu Prokofiev

SHOT I SHOT II SHOT III SHOT IV SHOT V SHOT VI

PICTURE FRAMES

MUSIC PHRASES: A B A B C A1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

MUSIC

LENGTH (in measures)

DIAGRAM OF PICTORIAL COMPOSITION

DIAGRAM OF MOVEMENT

Diagramă (după Jay Leyda): analiza montajului audiovizual dintr-o secvență a filmului «Al. Nevski»



«Alexandr Nevski»

... schiță

... și cadru din film



sînt reproduse în șirul de imagini... Aceste pulsații determină ritmul intensificării tensiunii, cezurile, accelerarea sau diminuarea mișcării. Bătăile inimii agitate dictează și ritmul tropotului cailor. Dacă privim imaginile «vedem» o șarjă de cavalerie ; dacă privim compoziția, percepem și pulsația unei inimi agitate la culme. Din punctul de vedere al rezultatului, ambele — zugrăvirea în imagini și construcția compozițională — se contopesc în imaginea presimțirii începutului unei lupte pe viață și pe moarte. Pe ecran evenimentele se desfășoară pe baza celor mai variate emoții dinainte plănuite, care creează în spectatori emoții de asemenea prevăzute (iată cum răzbate pînă aici experiența lui Eisenstein în domeniul montajului atracțiilor — n.n.). Acesta este secretul efectului sincer emoțional al adevăratei compoziții. Orice compoziție care poate detecta sursele emoțiilor umane poate să și dea naștere la aceste emoții în spectatori.“

Rămîne încă de rezolvat problema centrală a montajului audio-vizual. Termenul de realizare îl grăbește. De trei ori pînă acum a fost nevoit să-l reducă pe parcursul producției (în afara reducerii substanțiale prin filmarea bătăliei în plină vară). Ritmul acesta drăcesc îl obosește peste măsură. (A fost o muncă de iad, va comenta după terminarea fimului, care l-a ostenit într-atîta încît, luni de zile după premieră, încă nu se poate concentra în obișnuita sa activitate teoretică.)

Cît de mult ar dori acum să poată „experimenta în liniște, cu metodă și control, atîtea gînduri și dorinți acumulate în anii de meditație asupra cinematografului sonor !“ Dar fimul *trebuie* să fie terminat pînă la 7 Noiembrie. Termenul nu poate fi amînat cu nici un chip. De aci dureroase renunțări : o scenă întreagă, cea de pe podul peste Volchov, anevoios filmată, este acum pur și simplu aruncată — spre marele regret al lui Eisenstein — pentru că graba nu permite finisarea ei. Întrevede o nouă tragedie : renunțarea la toate ideile sale privind montajul audio-vizual, imposibile de realizat fără mult răgaz, fără numeroase încercări la masa de montaj. Atunci, în acest moment, are norocul să se întîlnească cu calitățile deosebite ale lui Serghei Prokofiev.

Intîlnirea dintre Eisenstein și Prokofiev este un fenomen în istoria artelor. Doi artiști de geniu își sincronizează creația atît de perfect de parcă ar acționa un singur creier, o singură sensibilitate. Minunea acestei întîlniri constă tocmai în acordarea, în armonizarea unică a creației lor.

Cîteva trăsături mai puțin cunoscute ale compozitorului care ne vor ajuta la înțelegerea premiselor afective ale acestei colaborări : O capacitate de muncă despre care H. Neuhaus spunea că era „uluitoare". „Lucra indiferent de dispoziția în care se afla", oricînd, oriunde, în orice condiții. Un om de o punctualitate la fel de uimitoare. („Prokofiev funcționează ca un ceasornic, scrie Eisenstein. Exactitatea sa derivă din precizia care-i caracterizează creația. Din exactitatea cu care imaginea este tradusă în mijloace de expresie de o precizie matematică pe care Prokofiev le ține în frîu cu o mînă de oțel.") Punctualitatea sa este proverbială : dacă o ședință nu începe la timp, după zece minute de așteptare părăsește supărat și demonstrativ sala ; celor care doresc să-l viziteze le fixează întîlniri cu o precizie de minut : ora 12 și 8 minute, și e iritat dacă oaspetele nu respectă întocmai ora indicată ; se bărbierește zilnic la aceeași oră și țiriitul aparatului de ras este pentru M. Rostropovici, vecinul său, un adevărat orologiu. Pedant în îmbrăcăminte, se plimbă cu o desăvîrșită eleganță vestimentară în mașinuța sa albastră. Dar, deși spirit auster, cu o rară disciplină în muncă, agreează dansul sau tenisul, întîlnindu-se și pe acest plan cu Eisenstein.

Și apoi, „da, da, acest compozitor, cel mai cerebral dintre compozitorii contemporani, are o inimă, și încă una fierbinte". Soția sa relata cîtă sensibilitate se ascundea în acest artist „extrem de impresionabil", în ce măsură lectura unei cărți îl putea duce la identificarea cu personajele ei, suferind o dată cu ele, adeseori cu lacrimi în ochi. Iar în acei ani dificili, își amintește Ehrenburg, compozitorul era trist, chiar mohorît, spunîndu-i odată : „Acum trebuie să lucrezi. Numai să lucrezi ! Acesta este refugiul..."

Eisenstein îl prețuiește în cel mai înalt grad. Vede în compozițiile lui „stilul laconic și precis al lui Stendhal, transpus în muzică. Puritatea cristalină a limbajului prin care... nu poate fi comparat decît cu Stendhal". Îl fascinează capacitatea compozitorului de a pătrunde esența imaginii cinematografice. Este un fenomen pe care încearcă să-l înțeleagă, să-i pătrundă secretul, mecanismul. Și se amuză de coincidența nedumeririi șoferului său care-i declară într-o zi : „Înțeleg acum cum se fac filmele. Despre asta știu tot. Un singur lucru nu înțeleg : cum scrie Serghei Sergheevici muzica. Asta n-o pricep de loc".

Pentru Eisenstein, rezultatul acestei colaborări la „Alexandr Nevski" — care devine o mare plăcere și bucurie creatoare pentru ambii artiști — va fi descoperirea legilor coincidenței, a acordului dintre sunet și imagine.

Colaborarea începe în luna mai 1938. Prima întîlnire de lucru pune bazele solide ale acestei co-creații. Cei doi artiști se înțeleg cu jumătăți de vorbă. În prealabil Eisenstein îi trimisese lui Prokofiev material muzical din secolele al XIII-lea—al XV-lea. Compozitorul meditase cîteva zile asupra filmului și probabil că, în acord cu principiul său, vine la întîlnire avînd „în minte materialul tematic de bază, ceea ce înseamnă că este gata elementul principal de la care pornesc la lucru". La rîndul său, Eisenstein are pregătite schițe, desene în care se concretizează ideea filmului. Se discută în primul rînd caracterul de ansamblu al muzicii filmului și în special al episodului bătăliei pe gheață. Eisenstein îl roagă pe compozitor să scrie muzica pentru acest episod înainte de filmare. Îi arată desenele cadrelor pe care le va filma, îi expune ideile de construcție a episodului, modul de confruntare a celor două tabere... Îl întreabă apoi pe compozitor dacă nu va putea folosi vechi cîntece catolice. Prokofiev îl ascultă cu atenție, urmărește schițele, apoi îi comunică propriile gînduri. A fost și el ispitit să folosească muzica epocii. A și cercetat-o. Dar a constatat că ea a devenit străină sensibilității contemporane. Muzica pe care catolicii o cîntau probabil frenetic în urmă cu 700 de ani te lasă azi rece, indiferent. Deci trebuie făcut altceva. Și intenția lui Prokofiev se întîlnește, de fapt, organic cu concepția lui Eisenstein. Compozitorului i se pare mai potrivit să redea muzica „nu în forma

în care suna pe vremea bătăliei pe gheață, ci în aceea în care ne-o închipuim noi astăzi". Același lucru în ceea ce privește muzica rusă. Deci „muzica va trebui scrisă într-un limbaj cu care este deprins auditorul nostru, dar el va trebui înșelat în mod inteligent, ca să o ia drept o muzică a trecutului îndepărtat".

Constatăm astfel, ceea ce nu știu de ce nimeni nu a remarcat pînă acum, acordul perfect nu numai emoțional, pe planul sensibilității, ci și cel de concepție, la care cei doi artiști au ajuns paralel, urmînd fiecare în domeniul său aceeași cale.

Prokofiev își expune apoi mai departe gîndurile. Muzica va trebui să fie împărțită în două — cea rusă și cea teutonă. Aceasta din urmă va trebui să sune neplăcut pentru urechea ascultătorului rus. Intenționează să facă în acest scop experiențe cu microfonul pentru denaturarea unor sunete.

Apoi cei doi artiști stabilesc locurile unde vor trebui adăugate zgomotele, astfel ca muzica de la începutul episodului să nu se termine precis, ci să se dizolve în zgomotul bătăliei, din care, mai tîrziu, să se nască muzica rusă victorioasă. (Pînă la urmă, muzica pentru acest episod va cuprinde 11 „numere".) Peste cîteva zile Prokofiev aduce muzica episodului, scrisă pentru pian, care se înregistrează pentru ca Eisenstein să o poată folosi ca material de lucru pentru filmare. Astfel începe această minune a colaborării.

Se tocmesc totdeauna „cine să înceapă" : „Scriem muzica pe baza fragmentelor de imagini nemontate, pentru ca pornind de la muzică să se facă montajul ? Sau, după ce s-a făcut montajul definitiv al scenei, scriem muzica pe baza acesteia ?" Fiecare ar vrea să rămînă al doilea, sarcina dificilă socotind-o amîndoi a fi aceea de a compune desfășurarea ritmică a scenei. Celui de-al doilea îi este mai ușor, deoarece nu-i rămîne decît să se adapteze, cu mijloacele sale, acestei construcții ritmice gata create.

Uneori începe Eisenstein. Face un montaj al secvenței și, seara în sala de vizionare, i-l prezintă lui Prokofiev. Compozitorul cere să i se proiecteze materialul de cîteva ori la rînd, pînă va face semn că este de ajuns. În sală trebuie să domnească o liniște desăvîrșită. Chiar și în

pauzele necesare pentru reîncărcarea filmului în aparatul de proiecție. Vai de cel ce i se adresează în timpul acesta. Dacă întrebarea e pusă cu voce joasă și nu-l întrerupe pe compozitor în vizionare, se aude doar un mîrîit în loc de răspuns. Dacă însă este întrerupt de stridența întrebării, Prokofiev sau se uită fioros la cel ce vorbește, sau scapă chiar o înjurătură. După fiecare vizionare Prokofiev este obosit, dar totdeauna mulțumit, satisfăcut. Poate pentru că, de fapt, compune în timpul acesta muzica pentru fragmentul văzut. În timpul vizionării degetele compozitorului bat ritmic pe brațul fotoliului. Eisenstein îl urmărește, curios să găsească răspunsul la întrebarea pe care și-o pusese și șoferul lui isteț. Intuiește că Prokofiev, bătînd toba cu degetele, scandează structura prin care în acest montaj se încrucișează duratele și ritmurile fragmentelor și prin care se împletesc cu ele acțiunile și intonațiile actorilor. Odată, Prokofiev exclamă bucuros : „Strașnic !" Este fragmentul de montaj în care, remarcă Eisenstein, e „abil împletit un contrapunct cu trei mișcări diferite ca ritm, cadență și direcție : protagonistul, grupul care alcătuiește fundalul și coloanele de oameni care taie în primul plan cîmpul aparatului aflat în mișcare".

Vizionările se termină pe la miezul nopții. Prokofiev își notează doar cronometrajul întregului fragment. Atît. Uneori nici măcar asta. Apoi pleacă promițînd muzica scenei văzute pentru a doua zi la prînz, la ora 12. Iar Eisenstein este sigur că, a doua zi la ora 11 și 55 de minute, mașinuța albastră a compozitorului va intra pe poarta studioului și el va aduce partitura terminată. Și că în ea toate componentele și accentele se vor împleti perfect nu numai cu ritmul general al acțiunii episodului, dar și cu toate subtilitățile și nuanțele desfășurării montajului.

Aceasta este cu putință pentru că montajul lui Eisenstein realizează „îmbinarea existenței obiective a fenomenului cu atitudinea subiectivă a creatorului" lui, iar Prokofiev percepe structura intim emoțională și își acordează propria sensibilitate cu ea. Tocmai pentru reușita acestei acordări se întîmplă ca Prokofiev să-și modifice muzica dacă imaginea o cere, după cum Eisenstein nu ezită să facă modificări în montaj pentru a permite muzicii să-și spună cuvîntul.

(Singura neînțelegere se va ivi atunci cînd toată muzica va fi terminată. Eisenstein îl roagă pe Prokofiev să compună o uvertură. Compozitorul refuză : deoarece filmul începe cu un episod tragic, uvertura ar trebui să fie triumfal-eroică și nu vede cum s-ar putea face trecerea dintre aceste două muzici diferite. Este dispus, declară, să scrie oricîtă muzică, dar considerente artistice îl împiedică să o scrie pe aceasta. Eisenstein insistă totuși. Atunci Prokofiev acceptă, însă numai cu condiția ca regizorul să schimbe episodul trist de la începutul filmului. Dar, deoarece Eisenstein crede că nu se mai poate schimba planul de montaj, filmul rămîne fără uvertură și genericul se proiectează pe liniște. Și mulți comentatori văd aici un efect special urmărit de Eisenstein.)

Uneori Prokofiev este nemulțumit. Odată, Eisenstein îi arată un fragment de bătălie. Compozitorul urmărește fragmentul de două ori, apoi strigă enervat : „Destul ! Nu simt nici un ritm. Asta mă încurcă și n-am să pot face nimic !“ Eisenstein îi explică că fragmentul în cauză urma oricum să mai fie retușat. Nemulțumit, Prokofiev îi cere : „Mai întîi șlefuiește-l și apoi arată-mi-l !“

Dar se întîmplă ca, chiar văzînd o serie de fragmente nemontate care conțin însă un potențial structural, compozitorul să sesizeze, să descifreze trăsăturile viitoarei structuri, compunînd muzica ce se va integra organic fragmentului finisat.

Uneori Eisenstein își exprimă plastic cerințele față de caracterul muzicii : „Aici muzica trebuie să sune ca și cum...“ Si Eisenstein folosește cele mai neașteptate comparații. Cînd nu reușește, lucrurile se petrec altfel, ca, de pildă, pentru scena în care fluierașii și tobosarii ruși cîntă victoria. Eisenstein nu găsește aici echivalentul verbal pentru a-i transmite compozitorului „ce efect precis trebuie să fie «văzut» în muzica sa pentru această scenă veselă“. Atunci comandă cîteva instrumente speciale, demonstrative și filmează figuranți suflînd în ele. Îi arată apoi imaginile lui Prokofiev, care compune echivalentul muzical al acestor imagini.

Alteori procesul este invers și se întîmplă ca muzica să nască sugestii plastice neprevăzute în intențiile regizorului. Așa s-au petrecut lucrurile în scena îmbrățișării dintre Vaska și Gavrilo înainte de plecare spre pozițiile lor și de asemenea în secvența șarjei cavalerilor. În ambele cazuri s-au născut efecte vizuale cu totul neașteptate, care însă se integrează atît de bine în tonalitatea interioară a filmului, încît par concepute *a priori*.

Prokofiev îl socoate pe Eisenstein un fin muzician tocmai pentru că remarcă caracterul simfonic al construcțiilor sale de montaj, înțelegerea nuanțată a fenomenului muzical. (Eisenstein, care în numeroase rînduri remarca nepriceperea sa în muzică, scrie totuși odată : „Cred că numai dintr-o întîmplare nu sînt compozitor. Deoarece nimic nu mă pasionează mai mult decît problemele compoziționale“.) Compozitorul ține seama de părerile muzicale ale regizorului, i se întîmplă să refacă și de șase ori muzica unui fragment și cînd o dată introduce niște teme compuse mai de mult, reface apoi muzica la cererea lui Eisenstein care „nu a lăsat să i se strecoare potcoave vechi“.

Cînd „începe Prokofiev“, regizorul își adaptează montajul la muzică, după un mecanism aparte. În primul rînd trebuie să-și închipuie foarte viu, să vadă limpede întreg materialul plastic disponibil pentru acea scenă. Apoi trebuie să caute coincidența perfectă dintre o imagine precisă și un anume fragment al muzicii. Caută coincidența dintre „factura obiectului sau peisajului cu timpul unui pasaj muzical, o «consonanță intimă» ce nu se poate explica rațional, dintre un fragment muzical și un fragment din imagine etc.“. Nu este chiar atît de simplu, pentru că în această fază fragmentele de imagini sînt „în haos“ și ordonarea lor, după structura precisă a muzicii, îl „împinge să sară de la un capăt al filmului la altul, pentru a ghici care alăturare de fragmente va corespunde unei anumite fraze muzicale“.

Colaborarea continuă și la înregistrarea sincronizată a muzicii. Eisenstein urmărește pasionat munca migăloasă și de maximă exigență a compozitorului. Înregistrările se fac într-o atmosferă de sărbătoare. Muzica lui Prokofiev îl minunează, îl extaziază pe Eisenstein.

Prokofiev lucrează la înregistrare cu o pasiune absorbantă. Începe prin a se interesa de toate problemele tehnice ale înregistrării. Ascultă toate instrumentele producă-

toare de zgomot de care dispune studioul, pe unele introducîndu-le în partitură. De pildă, pentru fragmentul „Careul", pe lîngă cinci instrumente de percuţie, există notată în orchestraţie şi... cada de la Mosfilm. (Partitura pentru orchestră a muzicii din „Nevski" făcută ulterior este evident diferită de cea scrisă pentru film.) Constată deformaţiile pe care le provoacă microfoanele. Soluţionează problema folosind defectele aparatajului în vederea obţinerii unor efecte originale. Astfel înregistrează trompetele teutone foarte aproape de microfon, amplificînd deformările iscate şi obţinînd astfel „un uriaş efect dramatic". Caută efecte speciale şi prin distribuirea neobişnuită a instrumentelor, printr-o „orchestraţie «inversată», de neconceput în domeniul lucrărilor simfonice obişnuite". Încearcă soluţii — de atunci universal aplicate — prin amplasarea orchestrei într-un studio şi a corului într-altul, dozîndu-le apoi la înregistrare, din cabină, după nevoile dramatice ale acţiunii.

De cîte ori se termină repetiţiile, compozitorul îl invită pe Eisenstein să asiste la înregistrare. De fiecare dată regizorul găseşte un amănunt care trebuie relevat, un efect dramatic care se cere subliniat. „Îmbunătăţim astfel mult, spune Prokofiev, efectele muzicii noastre." Eisenstein se entuziasmează pentru muzica lui Prokofiev. Dar şi compozitorul e mulţumit. La o înregistrare, cei din jur îl aud mormăind : „Ce ciudat sună !" Nimeni nu înţelege ce vrea să spună, pînă cînd Prokofiev, remarcînd nedumerirea celor din jur, le spune rîzînd : „Muzica nu seamănă de loc cu Prokofiev !" (Peste un timp are să-i spună cu candoare soţiei sale : „Aud la radio un cîntec frumos şi, cînd colo, era «Sculaţi, voi oameni ruşi !» din «Nevski» !")

4 *Rigoarea compoziţiei*

Cum arată opera care s-a născut astfel, care este în fond secretul forţei filmului „Alexandr Nevski" ? „E vorba de vrăjitorie — scrie Eisenstein într-o notaţie inedită — de faptul că, asemenea tobei vrăjitorului, răsuna una şi aceeaşi idee. *Totul* se învîrte în jurul *unei singure* idei. Nici un cuvînt, nici o replică, nici un episod în care să nu fie vorba de duşman şi de necesitatea de a-l învinge : în planuri, în proiecte, în amintiri, în acţiunile înseşi. Nicăieri nu poţi întîlni o asemenea unitate de idei într-o astfel de... varietate (chiar amalgam) de întîmplări, într-o formă atît de vădită. Aceasta captivează hipnotic. Iar în ceea ce priveşte compoziţia aceasta înseamnă că avem de-a face cu o fugă de o amploare cum, poate, nici la mine însumi nu se poate întîlni nicăieri." Iar în altă parte, în altă însemnare inedită : „«Alexandr Nevski», *La fascination* a fugii... Fugă pe tema patriotismului... Nu există nici o replică, nici o situaţie care să nu redea *under a new angle the same theme* şi metoda montajului e metoda fugii".

„Alexandr Nevski" este de o fascinantă rigoare stilistică. Preocuparea constantă a lui Eisenstein pentru precizia compoziţiei plastice („Nevski" cuprinde de altfel nete reluări ale unor expresii plastice folosite atît în filmul mexican, cît şi în „Bejin Lug"), pentru maxima expresivitate a formei se concretizează şi aici.

În afara unităţii de pivot a personajelor în prim-plan, celelalte figuri sînt totdeauna grupate într-o voită ordonare simetrică, sau, dimpotrivă, ostentativ asimetrică. (Jean Mitry dă un exemplu în acest sens : dacă există un turn în prim-plan şi trei trepte în fundal, atunci vor fi trei personaje pe turn şi unul pe trepte etc.) Totdeauna gruparea unor personaje se înscrie pe o traiectorie grafică lineară sau o figură geometrică. Mitry şi Gaston Bounoure disting chiar formule geometrice corespunzînd precis unor sentimente sau stări psihice : agresivitate, apărare, autoritate... Aceste compoziţii plastice sînt create totdeauna „în vederea unei significări mai intense a conţinutului... Nu este un joc gratuit..."

Ordonarea plastică este completată de folosirea culorii : tema cruzimii şi morţii întruchipată de teutoni este, pe plan cromatic, tradusă — aparent paradoxal — în albul pelerinelor lor, în timp ce tema eroismului ce caracterizează luptătorii ruşi are ca echivalent cromatic — negrul.

Dinamica tuturor cadrelor se înscrie în linia valorificării acestor caracteristici plastice. Cavalerii teutoni apar totdeauna în formaţii strict geometrice, spre deosebire de

mişcările trupelor ruseşti, care sînt neregulate, dar ample, în fluxuri şi valuri succesive. În montaj alternarea mişcărilor teutonilor-albi şi a ruşilor-negri creează „rime plastice înscrise într-o simfonie a liniilor, formelor şi culorilor, care desfăşoară o simfonie a mişcărilor" (Mitry).

Paralel există un alt şir de teme plastice, echivalente figurative ale unor idei, afecte, stări psihice, care se orchestrează împreună cu temele de bază: forma căştilor, tema lăncilor care prin poziţiile lor succesive — orizontale sau verticale — comentează plastic evenimentele, tema focului legată de ruşi, cea a gheţei corelată cu teutonii... (De pildă, focul: teutonii aruncă copiii ruşi în flăcări, martirii din Pskov sînt înconjuraţi de flăcări, la Nevski arde flacăra unui opaiţ, poporul răsculat împotriva invadatorilor poartă făclii, tot cu o făclie umblă Olga pe cîmpul de luptă printre morţii care apoi vor fi duşi triumfal cu cîte o lumînare aprinsă în mîini etc.)

Rezultatul major al creaţiei lui Eisenstein în „Nevski" rămîne, evident, unitatea imaginii audio-vizuale. În „Nevski" artistul a rezolvat o dificilă problemă compoziţională, găsind apoi, pe baza ei, teoretic, „cheia pentru acordarea calculată a benzii muzicale cu banda de imagine". „Orizontalitatea" continuităţii în muzică sau imagine este acum acordată şi „vertical", prin simultaneitatea coincidenţelor muzical-vizuale. Eisenstein descoperă metoda construcţiei corespondenţelor audio-vizuale, pe care o va analiza şi descrie pe larg, folosind pentru aceasta tocmai experienţa din „Alexandr Nevski". În calcule şi scheme desenate cu minuţie matematică, Eisenstein descoperă coincidenţele perfecte, cadru cu cadru şi măsură cu măsură, între elementul vizual şi cel auditiv.

*

* *

Au fost însă toate acestea dinainte stabilite, calculate rece şi aprioric? Odată, Eisenstein mărturiseşte felul în care lucrează, *în această perioadă,* la pregătirea unui film. „Lucrez foarte profesional. Ridicînd valuri de erudiţie. Dezbătînd cu mine însumi principii şi programe. Acumulînd calcule, ecuaţii, concluzii. Îmi place să potrivesc melodia la mersul fimului. Uneori depăşindu-l. Atunci, deodată, melodia nu se mai potriveşte. Se scufundă în sertarele consideraţiilor doctrinale. Scenariul rămîne în pană. În locul lui se umflă dosarele cu pagini de manuscrise ale unor cercetări teoretice... Această metamorfoză a operei în reconsiderări continui de principii, constituie adesea nenorocirea mea. Adesea, lămurind principiul, pierd interesul pentru aplicarea lui!"

Alteori însă reuşeşte. Ca în cazul lui „Nevski". Atunci însă calculele, ecuaţiile, concluziile nu sînt decît premisele creaţiei. Scenariul regizoral nu este decît o primă etapă în procesul creator. În timpul creaţiei, Eisenstein nu se mai gîndeşte la aceşti „de ce" şi „cum". „În perioada muncii soluţia de bază este transformată nu în *evaluări logice... ci* în *acţiune directă.*" Gîndurile nu mai sînt exprimate prin deducţii, ci proiectate nemijlocit în imagini, ele nu sînt descrise în formule, ci prin forme. Desigur că creaţia spontană străbate zonele conştiinţei, dar aceasta nu o opreşte spre analiză, ci o lasă „să gonească mai departe". „Actul creaţiei are loc în febră."

5 Se îndreaptă spinarea

Premiera filmului are loc la 23 noiembrie 1938. Eisenstein ia loc în sală între Prokofiev şi Cerkasov. Deodată compozitorul îl întreabă şoptind: „Cine e cel de lîngă dumneata?" Eisenstein rîde: „E însuşi Alexandr Iaroslavovici Nevski!" Şi e fericit că Prokofiev nu l-a recunoscut pe actorul pe care nu-l văzuse pînă acum decît machiat.

Premiera e sărbătorească. Acum Eisenstein revine la locul de onoare pe care-l ocupase în trecut în cinematografia sovietică şi i se acordă toate onorurile. În februarie următor va primi Ordinul Lenin; în martie i se acordă titlul de Doctor în Ştiinţele estetice. Filmul are succes de public. Papetăriile sînt asaltate de copiii care cumpără cu duzinele cutii cu fîşii de hîrtie din care îşi fac zale şi inele, cum purta Nevski.

Eisenstein nu se grăbește cu filmul următor și dorește să folosească această pauză pentru lucrarea sa teoretică. „Nevski" e prezentat în străinătate, rulează la Paris, în Statele Unite. Eisenstein află că președintelui Roosevelt i se prezintă, la dorința sa, filmul (mai tîrziu cînd Frank Capra va face un film de montaj, în timpul războiului, „De ce luptăm?", el va include și un fragment din „Nevski"). Opera sa a cucerit și de astă dată lumea.

*
* *

Eisenstein:

„Scrisori de-ale lui Michelangelo... Uneori străbate un geamăt din ele. Vaietul pe care îl auzi la fiecare rînd al scrisorilor din timpul frescelor de la Capela Sixtină. Să lucrezi luni întregi, nefiresc încovoiat, cu capul lăsat pe ceafă; cu mîinile amorțite și picioarele grele ca plumbul. Ochii roșii și umflați din cauza tencuielii ce cade în ei. Pensulele care scapă din mîini. Amețelile. Schelele care se cutremură de parcă ar vrea să strivească avîntul creației de imobilitatea implacabilă a bolții. Dar iată că lunile de martiraj trec. Se desfac schelele... Se îndreaptă spinarea. Se ridică capul. Creatorul privește. Își privește opera. Și bolțile se deschid în fața privirii sale. Piatra cedează locul cerului.

. . . .

Ca și Michelangelo să ne îndreptăm și noi spinarea... întorcînd privirea de la vasele de laborator, filtre, proiectoare, difuzoare, dialoguri, partituri...

Și să privim bolțile care se întind deasupra noastră... Ni se taie respirația cînd, lăsîndu-ne capul pe spate, privim în viitor. Ne aflăm în vîrful unei piramide... Dar, privind în sus, iată că acest vîrf devine un punct de pornire. Și de la el încolo se înalță... un alt gigant, care... e gata să captiveze întinderile nesfîrșite ale imaginației."

XII. DRUMUL SPRE „IVAN"

Încă înainte de a fi reușit să-și revină din epuizarea în urma lui „Alexandr Nevski", Eisenstein începe totuși să se preocupe de filmul următor. Nu-l dorește realizat, tocmai din cauza oboselii, prea devreme. Sîntem în primele luni ale lui 1939 cînd apare proiectul filmului „Perekop", dar în aprilie Eisenstein se plînge de o imensă oboseală, intenționînd să înceapă filmul abia vara următoare.

„Perekop" este un film despre campania din 1920 a lui Frunze, pe baza unui scenariu ce urmează a fi scris de regizor împreună cu Fadeev. Gîndurile sale se mișcă în zonele monumentalului. Filmul „Ceapaev", cu cîțiva ani în urmă, coborîse Războiul Civil de pe piedestal, acesta fiind adus la nivelul faptelor cotidiene, prin apropierea eroilor de comportamentul oamenilor obișnuiți. Eisenstein, făcînd această remarcă, dorește „să ridice din nou pe postament Războiul Civil". Vede în bătălia de la Perekop o luptă a giganților, iar imaginile ce se nasc penduleză între hiperbola mării și a piramidelor. „Treizeci de veacuri vor privi spre noi", afirmă Eisenstein criptic. Afirmație descifrabilă totuși, cunoscînd particularitățile creației sale, în care jocul cu epocile istorice are loc cu o uimitoare ușurință și dezinvoltură.

Consecvent principiilor sale metodologice, Einsenstein se documentează, cercetează epoca. O mică notiță apărută în presă, care anunță următorul film al lui Eisenstein, iscă o întreagă avalanșă de material documentar pe care i-l

struit de colhoznicii din Uzbekistan, o mărturie durabilă a fraternității și a socialismului".

Ideea aceasta a compoziției legate de timp era mai veche, o știm. Ea fusese însă fertilizată și reanimată cu cîteva luni în urmă prin lecturi ale pieselor lui Priestley care născuseră „gînduri despre compoziție în timp", prin descoperirea astfel a „rezolvărilor compoziționale cele mai interesante despre timp". Întîi lectura lui Priestley — farmecul „finei mobilități a fanteziei lui", apoi „mi se rotește obsedant în creier un vers din «Macbeth»"... „s-a desfăcut legătura timpurilor", asociații din viața curentă, desigur din fundurile rezervelor emoționale acumulate și neîmplinite în Mexic, apoi cele văzute aici, în Uzbekistan... Așa se naște ideea compoziției filmului „Canalul Fergana". Bineînțeles — o repetăm — procesul este mult mai complicat, mai nuanțat, asociațiile mult mai numeroase și referindu-se la toată rezerva culturală și emoțională. Însă detectarea chiar și numai a unora dintre ele aruncă lumină asupra procesului de creație. Aceste elemente nu sînt evident hotărîtoare, au însă rolul unor stimuli. Chiar Eisenstein o spune în legătură cu piesele lui Priestley, pe care le citise recent și asupra cărora meditase : „Ele sînt interesante aici, deoarece probabil au ajutat la defrișarea terenului în jurul temei despre timp tocmai în momentul în care m-am lovit de problema timpului în scenariul despre canalul Fergana". Prea mult au fost gîndite și răsgîndite lucrurile acestea, mărturisește în altă parte, încît sub influența lui Priestley ele să nu izbucnească. Și dacă privim cazul Priestley ca pe un exemplu, el ne va lămuri, prin multiplicare și de aci generalizare, încă o cută ascunsă a problemei pe care o urmărim.

Eisenstein are, așadar, de rezolvat o problemă compozițională complexă, impusă de cazul concret care i-a apărut prin tema acestui film. Soluția problemei timpului fusese căutată îndelung, era o veche și constantă preocupare a sa și este poate aci cazul să o spunem. „Greva" era în fond cristalizarea unui fapt repetat continuu pe plan istoric, într-o fabulă care cuprindea o întreagă experiență acumulată istoric, deci în timp. „Potemkin" rezolva aceeași problemă într-un alt mod, concentrînd o perioadă revoluționară într-un singur episod reprezentativ. Optica

DESENE DIN PERIOADA REALIZĂRII LUI «IVAN»



«Apollo» (25 ianuarie 1941)



«Amintire din copilărie» (28 noiembrie 1942)



«Georges, stăpînul ... (28 noiembrie 1942)



«Frica» (19 noiembrie 1944)

SECVENȚĂ DIN „IVAN":

IVAN LA CATAFALCUL

ANASTASIEI (1 - 9)

schițe preliminare —
desenate la diferite date (1 - 6)



1.



2.



3.



4.

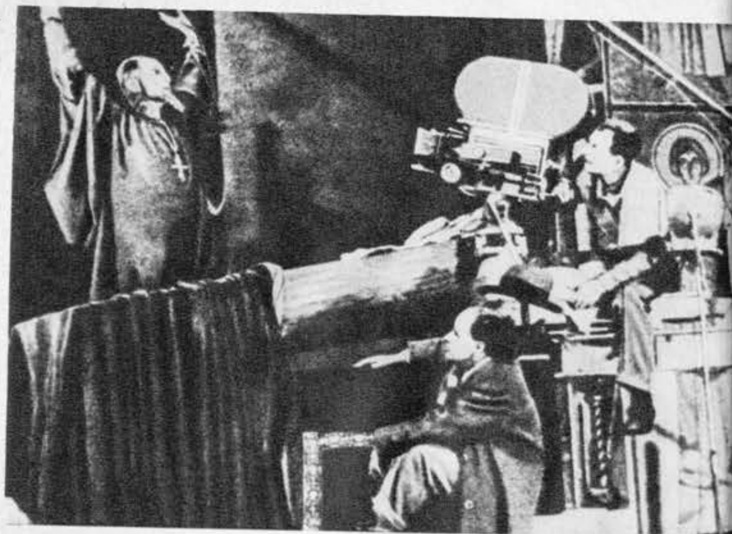


5.



6.

7.



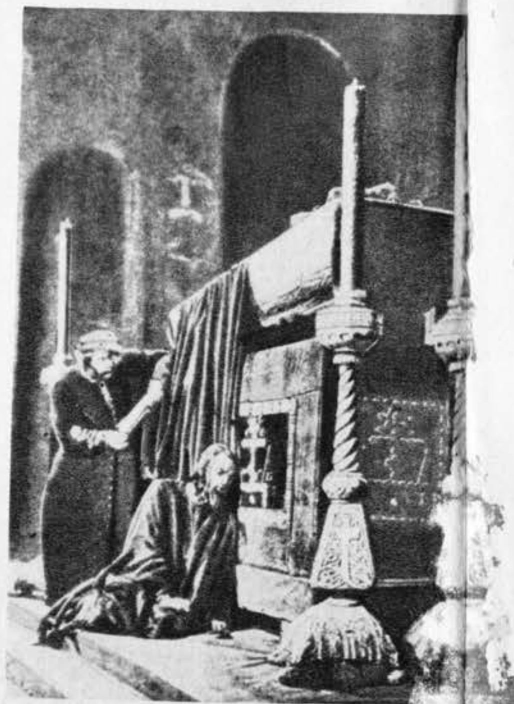
fotografii de lucru (7 - 8)

8.



și cadru din film

9.



folosită în ambele cazuri era aceea a concentrării pe principiul metaforei : simbol într-un caz, sinecdocă în al doilea. Dilatarea întîmplărilor din film ar fi dus la frescă istorică în timp. „Vechiul și Noul" ridica problema timpului pe alt plan, aducînd în joc întrepătrunderea, conflictul dintre două etape ale istoriei omenirii. Problema timpului istoric, a timpului privit în întinderea epocilor, a revenit în cîteva proiecte ale sale (nu voia să facă un film despre istoria Americii ?). Cu „Que viva Mexico !" preocuparea ia amploare și se ridică, pentru prima oară, problema creării unei soluții compoziționale inedite pentru a putea îmbrățișa întreaga istorie a umanității. Soluția compozițională a filmului mexican avea însă neajunsul de a nu crea unitate decît în final, prin contopirea, în acea sărbătoare a morților, a tuturor personajelor dispersate în povestiri independente de-a lungul filmului. Soluția epică nu fusese găsită. Proiectele ulterioare căutau uneori să rezolve problema. Acum, în proiectul filmului despre Canalul Fergana, soluția se naște firesc, organic, din însăși substanța dramatică a filmului : figura bătrînului cîntăreț Tohtasîn va străbate întreg filmul, formîndu-i osatura epică. El cîntă la început trecutul îndepărtat, apoi, într-un al doilea cîntec, propria sa viață, iar în a treia parte el nu mai cîntă, ci acționează direct. Cîntărețul unește astfel epocile îndepărtate ale istoriei. Ideea, odată născută, se cizelează. În această perioadă îi cade în mînă lui Eisenstein o carte despre procedeele compoziționale ale lui Tolstoi în „Hagi Murad" și „Holstomer", „o povestire autentic emoțională" despre construcție. O nouă soluție îi este dată astfel prin transfer. Deci procedeul analizat în acea carte constă în faptul că totul e arătat prin conștiința „înapoiată" a unui personaj. De ce să nu facă și el la fel ? De ce să nu soluționeze astfel trecerea celor 33 de ani de la etapa a doua la ultima din filmul său. E atît de simplu : conștiința cuiva de dinainte de război, izolat timp de trei decenii, care se ciocnește acum de noua realitate, exprimată prin construcția canalului. Astfel decalajul de timp, pînă acum o dificultate în soluționarea compoziției, devine o necesitate artistică. „În cazul cînd calendarul nu ar fi impus acești 33 de ani, ar fi trebuit inventați, impuși cu forța." Acum Tohtasîn și-a conturat traseul, are unde să meargă în

partea a treia a filmului, devenind un „Holstomer invers". Întreg scenariul se construiește sub forma unui cîntec. Dar scenariul părții a treia mai trebuie elaborat. Se mai vede laboratorul, încă nu au fost scoase schelele, se văd rămășițele documentării. Ideea, imaginea se cizelează. Asociații dintre cele mai neașteptate sînt contopite în creuzetul acestei alchimii a creației, apare un întreg „sistem de împletire și întretăiere a acelor «mici canale de irigație» în care îți alimentezi fantezia". Trebuie creată imaginea mirajului care-i apare lui Tohtasîn, a vrajei. Deci : întîi ideea, apoi prima soluție la îndemînă, corectă, cu cele mai simple procedee tehnice — dar e o soluție „de cinci bani" ; fantezia artistului e biciuită, își caută noi surse de alimentație ; își amintește de un poem al lui Pușkin, analizat la un curs la Institut : se nasc de aci noi asociații ; încearcă o inversare a procedeului folosit acolo, urmărește detaliile pentru a vedea unde duc asociațiile pe care le provoacă ; oglindirea în apă a coroanelor copacilor, răsturnate, echivalează cu imaginea unui miraj ; reflectarea oazei în apă ; suprafața apei — oglindă, oglindă... ghicitul de sărbători, amintirea unui film văzut în copilărie : Marie Antoinette se vede pe eșafod în oglinda lui Cagliostro... ; din oglinda apelor apare viziunea trecutului : cupole, moschee, cavouri... cuvintele unui șeic din Buhara... Se naște, încetul cu încetul, construcția de montaj a secvenței vrajei.

Scenariul se amplifică, apar detalii din jocul acesta insolit și neîntrerupt al asociațiilor, se naște carnația pe aceste vertebre ale construcției.

Căutăm mai departe același mecanism intim al actului creator. Și iată, de pildă : în ajunul plecării din Tașkent, Eisenstein se duce să-și ia rămas bun de la dansatoarea Tamara Hanum a cărei artă îl încîntase. De data aceasta, în camera răcoroasă, oază în arșița Tașkentului, lui Eisenstein i se oferă o altă bucurie. Pe covor apare fiica Tamarei, Lola. Și dansul fetei declanșează un nou val de gînduri — în legătură cu filmul bineînțeles, pentru că de cîte ori lucrează un film, toate impresiile, toate gîndurile și sentimentele converg spre ideea ce îl preocupă. Pavlenko nu este de față acum. Îndată ce părăsește casa Tamarei, Eisenstein îl caută pe scriitor și îi comunică găsirea unui nou element pentru scenariu : Tohtasîn va avea încă o

fată, care va dansa, și dansul ei va fi legat de drama de la început a bătrînului lipsit de apă. Dar mai mult, moartea fetei îl va determina să plece în pustiu, în munți, blestemînd totul, să plece departe de lupta aprigă pentru apă. De aici va apărea acel hiatus de trei decenii de care este nevoie pînă la întoarcerea bătrînului. Drama micii Lola sudează astfel definitiv între ele ultimele două etape din scenariu. Și ridică totodată semnificația apei la cea a sîngelui.

La 12 iulie Eisenstein și tovarășii săi se întorc la Moscova și a doua zi comunică verbal conducerii studioului ideea scenariului. La 16 iulie, la Peredelkin, Pavlenko se declară de acord cu scenariul lui Eisenstein, convingîndu-l însă să accepte „o rezolvare probabil mai ușoară, spre o înțelegere mai directă, acea rezolvare care a rămas în scenariu". La 21 iulie ei citesc proiectul în fața comitetului, care îl acceptă.

Urmează redactarea scenariului și — contrar uzului — în febra creației, paralel și elaborarea scenariului regizoral. Eisenstein încearcă acum să mai rezolve și alte probleme în afara celei soluționate a „mișcării în timp". Caută și ajunge la o soluție în privința stilisticii : trei forme de prezentare a materialului faptic, trei forme care se încheagă și se leagă între ele — epopeea, drama, drama psihologică.

Ar dori să surprindă pe peliculă contradicția dintre lumea interioară a omului și evenimentele înconjurătoare, sintetizîndu-le într-o imagine unică. Filmul capătă astfel o netă coloratură autobiografică, o investiție de emoție, care în problematica concretă a scenariului se traduce prin ideea : în construcția canalului s-a găsit și cheia spre inima poporului. Cele trei formule ale descrierii, care presupun trei stiluri diferite, vor oglindi mișcarea interioară, forma nefăcînd în acest caz altceva decît să urmărească mișcarea fondului. Forma fiecărei părți corespunde cu esența ei, ele neputînd fi transferate una asupra alteia.

Ca și „Que viva Mexico !", „Canalul Fergana" începe cu imaginile morții. Asediind cetatea Urganii, Tamerlan, în fruntea oștirii sale, declară „Apa este puterea acestui oraș. Luați apa orașului Urganii !"

În timp ce Emirul din Kharesm își face în genunchi rugăciunea în orașul asediat, prizonierii din jurul lui, care au ordinul să repare zidul de apărare, strigă disperați: „Apă! Apă! Nu e apă pentru ca să amestecăm mortarul! Ce să facem?“ Atunci emirul dă ordin ostașilor săi: „Amestecați mortarul cu sîngele lor“. Și-și continuă rugăciunea în timp ce ordinul lui este executat.

Același val de cruzime deci inundă și acest film. Moartea domină începutul lui și, tot ca în filmul mexican, triumful vieții îl va încheia. „De două ori — pe ideea: apa înseamnă sînge — stihia apei trece cu forța ei distrugătoare, aducînd după ea moarte, vărsare de sînge și victorie asupra omului. Iar a treia oară apare sensul autentic al acestei idei despre apă ca sîngele dătător de viață...“

Țesăturile filmelor lui Eisenstein sînt toate făcute cu aceleași fibre, aceleași teme se întrepătrund, revin și se dezvoltă obsesiv în fiecare operă a sa.

În ultimele trei zile ale lui iulie este așternut pe hîrtie scenariul literar. În primele trei zile ale lui august, într-un ritm record, scenariul regizoral este redactat în prima sa formă la Krotovo. (În aceste zile, mai precis la 30 iulie, primește scrisoarea lui Prokofiev, în care compozitorul îi comunică regretul de a nu putea participa, din lipsă de timp, la crearea acestui film.) Eisenstein se gîndește acum la soluții cromatice. După experiențele efemere din „Potemkin“ și „Vechiul și Noul“, după soluțiile bicromatice din „Nevski“, acum „culoarea pătrunde în opera mea ca o problemă firească“. Rezolvarea ei însă va veni puțin mai tîrziu.

Scenariul este predat, la 23 august echipa pleacă în Uzbekistan. În octombrie Eisenstein începe să deseneze decorurile și costumele, distribuie actori în roluri. Dar chiar în ajunul începerii muncii la partea întîi, filmările sînt oprite, compoziția atît de minuțios elaborată rămîne „suspendată în aer“, și curînd întreg filmul se contramandează. Eisenstein se întoarce doar cu un simplu și scurt documentar. Încă un proiect minuțios gîndit, încă un scenariu elaborat în detaliu, încă un vis scump se spulberă.

2. *„Walkiria“*

Printre onorurile acordate după victoria intitulată „Alexandr Nevski“ — film care în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei va deveni o armă de luptă — lui Eisenstein i se dă încă o satisfacție morală: este numit în 1940, conducător artistic al studioului „Mosfilm“. Numai că acest spirit efervescent, înclinat, ce-i drept, spre meditație, dar nicidecum spre inactivitate, posedat de o înflăcărare specific adolescentină, nu-și imaginează altfel funcția sa decît ca una reală, concretă, care, ca oricare alta, îl poate absorbi. Se dăruiește de aceea cu pasiuni noii însărcinări.

Nu se mulțumește să-și pună doar numele, în noua calitate, pe genericele filmelor pe care le supraveghează. Ci activează intens. Participă la discutarea unor scenarii. Este pătimaș în discuțiile despre scenarii proaste. „Știți ce înseamnă 606 și 914? întreabă supărat cu un asemenea prilej. De ce doctoriile sînt indicate în cifre și încă în cifre atît de mari? De ce automobilul se numește «Zis 101»? Fiindcă au mai fost, în prealabil, 100 de modele. Înainte de a publica «Ana Karenina» Tolstoi a scris o ladă întreagă de bruilloane? Și ce ne aduce acum nouă autorul? Primul lucru care i-a ieșit de sub condei?“

Propune editarea unor scenarii bune, a unor ecranizări reușite, a unor articole analitice. Pretinde critica obligatorie și amănunțită a scenariilor proaste, respinse. Cere publicarea permanentă a lecțiilor, articolelor și referatelor în legătură cu problemele scenariilor. Și apoi discutarea lor amănunțită. Vizionează materialele, asistă la filmări, se interesează de toate, pînă și de machiaj.

Trebuie să fi fost tare incomodă pentru unii această prezență tiranică a lui Eisenstein!...

În aceeași perioadă preocuparea lui Eisenstein pentru cinematografie este dublată de o alta. Pe planul întîi apare o pasiune aparent insolită: Eisenstein montează pe scena teatrului Bolșoi, „Walkiria“ de Wagner. O face, cum declară, cu „un entuziasm de nedescris și cu inspirație“. O face preocupat de perceperea nemijlocită a muzicii și de întruchiparea ei scenică. O face însă și cu gîndul unor experiențe pe care le va folosi în viitoarele filme. Își verifică

ideile despre unitatea dintre sunet și imagine, despre funcția dramatică a culorii. În ultimul act, de pildă, compune, în acord cu orchestrația lui Wagner, o „triplă schimbare a luminii pe întregul fundal al scenei... (lumină argintie, arămie și albastru-azurie) și pune lupta între nuanțele de lumină albastru-azuriu și purpuriul flăcărilor în ton cu partitura „Feuerzauber". Asistăm aici, de fapt, la experiențe ale unor concepții ulterior amănunțit elaborate.

Întreaga operă wagneriană — a cărei reducție de pian o găsim adnotată de mîna lui Eisenstein — este trecută prin filtrul viziunii grandioase a regizorului. Ridicîndu-se prin expresia regizorală la dimensiunile hiperbolice ale mitului wagnerian, Eisenstein compune o mizanscenă monumentală, în perfect acord cu muzica operei. Decorul, realizat după schițele sale, însoțește în dinamica sa — munții se ridică sau se prăbușesc, de pildă — gesturile și acțiunile personajelor, ca și costumele, schițate tot de el, subliniază ideile sale regizorale. Corul este integrat organic, în formule originale, materialului dramatic al libretului pe care Eisenstein îl transpune — în sensul cel mai pur al cuvîntului — pe scenă. Corul, prin mișcare și chiar prin costumație, participă la acțiune, devenind expresia gîndului sau sentimentului cîte unui personaj, fiind uneori ecoul unui sentiment, alteori reacția împotriva lui.

Încearcă realizarea unor relații aparte a spectacolului cu spectatorii. De data aceasta nu prin mijloacele folosite în tinerețe în teatru, ci prin inedite compoziții de spațiu, sunet și lumină. Nu-și poate desăvîrși însă gîndurile, deoarece se lovește de conservatorismul teatrului de operă. Poate de aceea se va arăta dispus mai tîrziu să pună în scenă opera lui Prokofiev, „Război și pace", avînd atunci certitudinea de a se putea mișca liber, în voie.

Premiera operei are loc la 21 noiembrie 1940. Exact doi ani au trecut de la premiera lui „Nevski", alți doi ani de gol în activitatea sa cinematografică. Și vor trece încă alți patru ani pînă la premiera viitorului său film.

Pe programul spectacolului, pe care îl trimite lui Jay Leyda, notează între altele : „M-am amuzat mult lucrînd acest spectacol". Mult mai mult însă decît un amuzament, „Walkiria", prin soluțiile sale muzical-vizuale, este un pas spre „Ivan cel Groaznic".

Drumul spre „Ivan" continuă. Proiectele de film care nu converg spre ceea ce va voi să soluționeze în „Ivan" sînt abandonate cu ușurință. Academicianul A. E. Fersman îi sugerează un film despre Lomonosov. Propunerea nu trezește interesul realizatorului. Între lunile mai și decembrie lucrează la proiectul unui alt film, „Prestigiul unui imperiu", despre afacerea Beilis, după piesa lui L. R. Șeinin, dar îl abandonează.

În perioada muncii la „Walkiria", studioul îi propusese să realizeze un film despre Giordano Bruno. În culori. Pe Eistenstein îl farmecă ideea. „Italia... Renașterea... Costume... Arderea pe rug." Discuțiile rămîn însă infructuoase. Se caută teme pitorești, pentru că Eisenstein este însărcinat de comitet să realizeze primul mare film color. După Giordano Bruno i se sugerează Tomasso Campanella.

Toate temele sînt similare, constată Eisenstein, deoarece trecutul impregnat de culoare este inevitabil imaginat aici, la granița dintre Evul Mediu și Renaștere. Un redactor al Direcției generale a cinematografiei îi face o propunere neașteptată : să realizeze un film despre lupta împotriva ciumei. Propunerea i se pare absurdă. Toată lumea insistă pentru folosirea culorii. Eisenstein se gîndește totuși la proiect. Ospățul în timpul ciumei devine episodul unic care-l interesează. Nu un film în culori, ci un film despre culoarea neagră : negrul ciumei care se întinde și inundă totul, carnavalul pestriț înghițit de negrul șuvoiurilor cortegiilor funebre. (Este aici o revenire a aceleiași teme a fatalității oarbe care invadează totul.) Face și schițe în acest sens. Dar după scurtă vreme abandonează ideea. Toate aceste planuri nu sînt pe placul lui, în ciuda pitorescului exterior, pentru că el caută o temă în care culoarea să nu fie un element ornamental, ci să devină o calitate dramaturgică necesară, crescută din interiorul temei.

Giordano Bruno și ciuma cedează locul, în planurile creatoare ale lui Eisenstein, unui alt erou. „Un erou aproape matematic calculabil. Întocmai cum, prin observații asupra orbitelor diferitelor corpuri cerești, planeta

Uranus a fost calculată *a priori*, mult înainte de a fi văzută prin lentila unui telescop puternic. Ce subiect a adus sunetul cînd a pătruns în film ? Biografiile muzicienilor. Şi ce subiecte au fost aduse prin sosirea culorii ? Biografiile pictorilor. Dar culoare şi sunet împreună ? Ambele au fost epuizate, deci trebuie să căutăm un al treilea subiect. Ce-ar fi să fie biografia unui poet ? Aşa s-a născut ideea unui film despre Puşkin. Şi de aci s-a născut «Ivan cel Groaznic».“

Dar ideea *negrului* rămîne. Încă de la discutarea filmului despre ciumă, ea se suprapune „instantaneu“ cu acea impresie iniţială, devenită obsesivă. „«Implacabilitatea oarbă» va deveni culoarea neagră — moartea neagră — ciuma care devorează tot ce e viu şi colorat“. Îşi aminteşte şi de impresia puternică pe care discuţia cu Andrei Belîi i-o lăsase în 1933 : analiza evoluţiei frecvenţei valorilor cromatice în opera lui Gogol urmărea pas cu pas apropierea tragică a nebuniei mistice şi întunericului în sufletul scriitorului. Atît acolo, cît şi în „Ciuma“, negrul devorează tot ce e colorat.

Pe această cale ajunge la biografia lui Puşkin.

Pasiunea pentru Puşkin e veche. Prima sa întîlnire cu Oneghin avusese loc încă în copilărie, la un spectacol de amatori din Riga. Îşi mai aminteşte şi acum decorul. Îl citise şi recitise pe Puşkin toată viaţa. Numeroase analize asupra operei poetului îi furnizau mereu exemplificări ale studiilor sale teoretice. Poezia lui Puşkin era adeseori cercetată pînă în cele mai mici detalii. În primul rînd „Poltava“, poemul său preferat. Aproape în fiecare studiu mai amplu al lui Eisenstein răzbate dragostea sa pentru geniul poetului. Acum însă analiza lucidă cedează locul inspiraţiei incandescente (în 1939 schiţase ideile pentru o carte despre „Puşkin şi filmul“).

Tema apare pentru prima oară în cîteva însemnări din martie 1940, cuprinzînd decupajul unei scene din „Boris Godunov“. Întîlnim aici o prefigurare evidentă a lui „Ivan cel Groaznic“ : teme plastice (lumînările, hiperbolizarea umbrelor, valoarea plastică hipertrofiată a frescelor, drumul ţarului în arabescuri halucinate prin sala mare a palatului), chiar unele compoziţii de cadre, alteori teme

psihologice (— Am ajuns la cea mai mare putere... De şase ani domnesc în linişte. [Îşi deschide gulerul. Sufocat. În şoaptă :] Dar sufletul meu nu are fericire... — Da, e de plîns cel care are conştiinţa necurată.“) ; atmosfera scenei chiar, indicaţiile pentru stilul de interpretare, toate acestea amintesc de ceea ce vom întîlni în „Ivan“.

Apoi însemnările se opresc, Eisenstein nu ştie cum să continue scena. Pe manuscris apare o notaţie, în engleză (în genere, manuscrisul Puşkin este presărat de însemnări în engleză, franceză, germană), scrisă cu un alt creion, deci probabil ulterioară : „Mult mai bine pentru Puşkin“. Înseamnă aceasta oare că scena trebuie rezolvată mai bine în filmul despre Puşkin, sau că ea se potriveşte mai degrabă acelui film ?

Oricum, în cursul anului, după renunţarea la celelalte proiecte, filmul în culori despre Puşkin începe să prindă viaţă. Imaginile din viaţa poetului se nasc o dată cu imaginile colorate. Culoarea nu este un adaos pitoresc, ci face parte organic din structura dramatică a filmului. Scena din „Boris Godunov“ este integrată în acest film, în forma unui coşmar. Scenele din viaţa poetului, apărute în imaginaţia lui Eisenstein într-o succesiune eruptivă de explozii cromatice, se axează în jurul unui pivot dramatic. Ipoteza lui I. Tînianov în legătură cu Karamzina, care ar fi fost „dragostea necunoscută“ a lui Puşkin, devine axul central al filmului, „tema biografică cea mai sobră şi de cea mai mare frumuseţe dintre toate temele posibile ale materialului biografic al poetului“. Momentele din viaţa poetului se ordonează în jurul acestui pivot dramatic, se explică astfel aparentul lui don-juanism şi episoadele diverse capătă contururi ferme, „nu simplu pitoreşti, conform unei game coloristice stricte, ci de factură picturală“.

Tema fatalităţii, a forţei groaznice implacabile a destinului, reapare. De data aceasta capătă din nou expresie cromatică, dar acum nu negrul, ci albul o reprezintă. (Să nu uităm : teutonii din „Nevski“ erau tot purtători ai temei albului.) „Albul înseamnă ceva tragic, ceva greşit...“ O ţigancă îi prezice poetului în tinereţe să se ferească de alb, verigheta cade, ca un semn rău, cînd Natalia poartă vălul alb de mireasă, uniforma lui Dantes este albă, el însuşi fiind blond, zăpada albă e întinsă ca un giulgiu

sub picioarele celor doi care se bat în duel... Albul devine un leit-motiv, expresie a aceleiași obsesii a fatalității amenințătoare, care cuprinde totul în mersul ei implacabil. În mijlocul promenadei pestrițe a Petersburgului, sania lui Pușkin îl duce spre locul duelului, spre moarte. Muzica veselă, dansantă capătă cîteodată, în subtext, accentele grave ale acordurilor îndepărtate din „Requiemul" lui Prokofiev. Pe măsură ce se amplifică sarabanda veselă a aristocrației petersburgheze, răsună tot mai intens Requiemul. Culorile pestrițe se estompează, pălesc cu încetul, gerul, albăstriul aerului absorb culorile, promoroaca acoperă petele colorate ale părului, mustăților, favoriților, zăpada care cade de pe copaci „stinge sub vălul ei focul de artificii al culorilor". Mai apare o unică explozie de culoare : manșonul vișiniu — din tema sîngelui — al Nataliei, care trece într-o sanie fără a-l recunoaște, din cauza miopiei, pe Pușkin. Apoi albul inundă totul, albul zăpezii de pe locul duelului pe care doar siluetele negre ale celor doi contrastează.

Culorile se ordonează, de-a lungul filmului, în același joc dramatic pe care-l urmăresc întîmplările. Roșul sîngelui apare, ca temă dramatică, în tot filmul : monologul țarului Boris este incandescent prin roșul care stropește cadrele în diferitele lor detalii ; viziunea lui Pușkin se naște din roșul flăcărilor căminului ; previziunea sinistră continuă tot printr-o sugestie a culorii, „prima pată de sînge a flăcării ce izbucnește din nou strălucește în reflexe pe casca jandarmului" ; apoi, în „Requiem", tema roșie a sîngelui „pătrunde prin cozorocul chipiului lui Dantes" ; la moartea poetului, pata roșie, de sînge, apare nu pe zăpadă, ci într-o splendidă metaforă, pe cer, prin „cercul roșu însîngerat al soarelui".

Cromatica fiecărui episod îi urmează linia și structura dramatică. Întîi poetul se mișcă în peisaje prăfuite, palide, în culori pastelate. În sud întîlnește șatrele de țigani. Se cufundă în diversitatea de culori stridente care reînvie cromatica unui Brüllow, a acuarelelor orientale de la începutul secolului al XIX-lea, al îmbrăcăminții viu colorate orientale. „Motivul cenușiu de un albastru palid al viscolului și al diavolilor — anticipînd muzical și vizual viitorul duel — al mantiei de zăpadă... sînt cuprinse în clinchetul clopoțeilor" cînd Pușkin e dus în surghiun spre Mihailovskoe. După furtuna de zăpadă, înscrisă cu „o pensulă groasă de culoare" în flacăra din cămin, urmează perioada maturității creatoare, „Boris". Ceața sudului dispare, cedînd în fața spectrului complet de culori, a pitorescului. Tonul acuarelei este înlocuit, și acum imaginea are „factura strălucitoare a picturii în ulei". Apoi Moscova. Vraja dragostei, care apare o dată cu trecerea într-o „simfonie alb-violetă". Disonanțele cromatice însoțesc conflictele dramatice. La Petersburg un „albastru-negru, indigo, înghite exuberanța pitorească multicoloră. Treptat. O dată cu creșterea geloziei care se adîncește pe măsura dezvoltării subiectului..." Reînvie în ispirația lui Eisenstein soluția din „Ciuma", culoarea neagră care înghite treptat bucuria coloristică din jur. „Aici, ciuma e gelozie. Cadrele sînt dreptunghiuri închise cu una sau două pete de culoare, rupte din întuneric". Apoi, în același sens rezolvate, scenele următoare din viața poetului, pînă la duel, la moarte, la albul zăpezii marcat de siluetele negre ale copacilor, embleme ale morții, sicriul negru... O rapsodie cromatică urmărind, traducînd tema dramatică. „Acuarelă. O gamă fină. Ulei. Saturat. Din nou o gamă fină, lirică. Apoi gama pestriță a protipendadei. O gravură alb-negru, cu o pată de culoare. Repetarea protipendadei pestrițe. O grafică neagră pronunțată pe albeața fondului. Negrul cu grafica de dungi de lumină și pete din final..." Aflăm aci descrierea vieții poetului în limbajul culorii.

Eisenstein lucrează la film absorbit cu totul de pasiunea pentru subiect, preocupat întreaga zi numai de Pușkin. Apar variante, numeroase schițe, scenariul se conturează. Paralel, se precizează și gîndurile sale privind filmul în culori despre care scrie studii teoretice pe care le va continua pînă la moarte (ultimul rînd scris, și întrerupt de moarte, va fi al unui nou studiu despre culoare). Douăzeci și două de manuscrise cuprinzînd cercetări despre culoare, care însumează sute de pagini, se află în arhiva sa : cercetări despre ceea ce numește „funcția dramatică a culorii".

Pentru prima oară în creația sa, acum, în acest film despre Pușkin, „Dragostea poetului", apare tema erotică cu valorile ei psihologice nuanțate. După metafora acid sarcastică din „Vechiul și Noul", după parodia caricaturală

din „Romanța sentimentală", sau cinismul erotic din „Tragedia americană" sau după erotismul biologic din „Que viva Mexico!", după simbolicul și stilizatul erotic mineralizat din „Alexandr Nevski", acum, pentru întîia dată, dragostea devine tema unui film, este înfățișată nuanțat, cu o observație psihologică de mare finețe asupra mobilurilor și evoluției sentimentului erotic. Esfir Șub aduce mărturia intențiilor lui Eisenstein care dorește să realizeze un film despre o mare dragoste, permanentă și minunată. Dorește să-l reabiliteze pe Pușkin, anulînd imaginea donjuanului și înlocuind-o cu cea a unui autentic și intens îndrăgostit. Vrea, se pare, să creeze un poem psihologic despre dragoste. Recele, lucidul, statuarul Eisenstein arde.

Dar filmul nu poate fi turnat. Tehnica vremii nu permite o realizare a culorii în film. Fraza lui Eisenstein, care ascunde iarăși un eveniment tragic, sună laconic: „Pentru turnarea unui film în culori — nu am fost pregătit din punct de vedere tehnic".

Ideea filmului nu-l părăsește însă. Ani de zile mai tîrziu, într-o pauză la filmările pentru „Ivan", aflat într-o casă de odihnă la granița chineză, Eisenstein citește cu interes și încîntare un articol despre Pușkin publicat de Tînianov. Pasiunea pentru temă reînvie. Dar filmul nu va fi totuși niciodată realizat.

Rămîne, pentru toată viața, pasiunea pentru culoare. „Culoare: sonoritate pură, strălucitoare, răsunătoare. Cînd m-am îndrăgostit de ea? Unde? Devin posomorît cînd nu văd pe masa mea strălucind, unul lîngă altul, creionul albastru și cel galben, sau cînd perna roșie cu dungi verzi nu se află pe canapeaua albastră. Cînd halatul meu pestriț nu e aici să strălucească orbitor... Și cît de încîntat sînt cînd panglica vărgată filipineză se răsucește de-a curmezișul cuverturii de pat uzbece. Sau cînd desenul brodat mongol se întinde de-a lungul fondului purpuriu al peretelui punctat atît de precis de emblema mexicană, din hîrtie albă, a Zilei Morții, și de cealaltă mască neagră cu rănile ei sîngerînde, rătăcită aici în chip neașteptat din depărtări, din lumea semirituală a indienilor mexicani."

Din toată această spumă a mării de culoare și a oceanului de cruzimi însîngerate se va naște, superb, „Ivan cel Groaznic."

XIII. „IVAN CEL GROAZNIC"

„Cel mai important este să ai viziunea, concepția. Apoi să o stăpînești și să-i rămîi fidel. Din acest punct de vedere nu există nici o deosebire fie că scrii un scenariu sau meditezi asupra planului filmărilor în general, fie că elaborezi o soluție pentru vreun anumit detaliu. Trebuie să vezi și să simți la ceea ce te gîndești. Să-ți simți și să-ți stăpînești gîndurile. Trebuie să le fii consecvent și să le fixezi în memorie și în simțuri. Și trebuie să faci toate acestea în același timp."

EISENSTEIN

Viziunea realizatorului asupra filmului său se va contura în decursul unei perioade de un an și jumătate înainte de începerea filmărilor. Elaborată minuțios, cu sute de cadre căutate acum, în prealabil, într-o succesiune de schițe — viziunea precisă a filmului se materializează, și pe tot parcursul realizării, artistul caută în continuare îmbunătățiri, soluții noi în strădania spre perfecțiune.

Nu cronologia ne va interesa desigur în primul rînd, ci ca întotdeauna tocmai urmărirea unor elemente ale acestui gest creator, ale acestui mecanism. Adică minunea nașterii unei minuni. Pornind de la semne exterioare disparate, biograful are aici rolul chiromantului care citește în arabescurile palmei trecutul: o geneză.

1 Viziunea

În ianuarie 1941, Einsenstein așterne pe hîrtie cîteva desene: viziuni proprii ale unor figuri mitologice. Sînt făcute poate, cum ar rezulta dintr-o notă fugitivă pe unul din ele, în urma unei lecturi. Avem în față patru desene din aceeași serie: Apollo, Dionysos, Poseidon și un faun. Fiecare personaj ține în mînă ceva: o șopîrlă, un tirs, o sirenă, un flaut. Caracteristic este lirismul viziunii artis-

tului, diafanul figurilor surprinse pe hîrtie. Sînt patru trupuri de adolescenți — pînă și Poseidon are un trup adolescentin și doar barba, dar și aceasta colorată, îi marchează prestanța — patru figuri de o insolită transparență, una melancolică, alta candidă, o a treia ironic-meditativă... Sirena din mîinile candidului Poseidon, are înfățișare de tîrfă rea, în timp ce șopîrla preia în liniile corpului ei elegant-grațioase pe cele ale lui Apollo care o ține în palmă. O lume legendară, dezbrăcată de mister și de orice urmă de forță sau brutalitate, dominată de aerul pur, transparent pe care îl au personajele. Desenele poartă data de 25 ianuarie. A doua zi, Eisenstein schițează primele rînduri ale scenariului lui „Ivan cel Groaznic". Acel „Ivan" care, ca și operele anterioare, este atît de violent colorat de cruzime.

Se nasc primele imagini ale filmului. Ideea inițială este cea a „reabilitării" acestui țar ponegrit pentru cruzimea sa de toți dușmanii săi, dar animat în fond de o singură uriașă pasiune : crearea unității Rusiei. Figura monumentală se cerea zugrăvită cu mijloacele monumentalului. Un om ale cărui gesturi enigmatice și înfricoșătoare sînt explicabile numai prin efortul său titanic de a crea în jurul Moscovei statul rus. Einsenstein nu vrea să-l absolve pe Ivan, să-l prezinte pe cel Groaznic ca pe cel Blînd. Dorește numai să descifreze sensul, semnificația acțiunilor lui. Ceea ce urmărește nu este o măreție exterioară și prin aceasta falsă. Monumentalul este un mijloc de expresie a caracterului și a acțiunilor lui. Îl va apropia de înțelegerea și de sensibilitatea spectatorului contemporan, arătîndu-l în toată complexitatea sa. „Această figură înfricoșătoare și atrăgătoare, groaznică și fermecătoare, tragică în înțelesul deplin al cuvîntului, va deveni de înțeles pentru omul de azi cînd ne vom gîndi la lupta ce se desfășoară în sufletul lui Ivan, înfruntîndu-i implacabil pe dușmanii patriei..." Aceasta este ideea de la care pornește. Din nou eterna temă : lupta pentru unitate.

Dar paralel cu ideea subiectului — care se va contura cu limpezime abia pe parcurs — filmul se naște „din cele mai neașteptate și mai neprevăzute părți". Geneza operei urmează o linie aparent haotică, în care apar, ba succesiv, ba simultan, elemente ale fabulației sau ale ideilor pe care

le va ilustra, cînd fragmente disparate din viața eroului, cînd cîte o intuiție privind jocul actorului, sau muzica, sau tonalitatea de lumină a unei scene, cînd perceperea senzorială a unui fragment de montaj și îndată viziunea unui colț al decorului pentru o cu totul altă scenă. Ideile, intuițiile, viziunile apar dezordonat, rapsodic, începînd cu un fragment de la sfîrșitul viitorului film, urmat îndată de prolog, apoi, pe neașteptate, o scenă din mijlocul povestirii. Fantezia joacă pe toate instrumentele unei orchestre existente în universul interior al artistului : „O scenă ți-o reprezinți ca pe un fenomen viu al vieții, pe cealaltă o joci, pe o a treia o auzi, pe a patra o vezi sub aspectul cadrului, pe a cincea o percepi ca sistem al îmbinărilor de montaj, pe a șasea — ca haos al petelor de lumină". Toate acestea sînt consemnate febril pe hîrtie. Foile se umplu cu însemnări sau cu desene. Într-o succesiune aparent anarhică apar pe foaia albă fragmente de dialog, scheme ale amplasării personajelor, notații precise privind nu numai linia, dar chiar și factura materială a decorului, sugestii pentru compozitor, însemnări concrete despre abstracția ritmului unei scene... Desene surprinzînd atitudini, măști, costume, scene întregi, amănunte de recuzită... Sute, mii de desene și schițe. „Vezi dintr-o dată desenul unei scene întregi și țîșnind concomitent în fața aceluiași ochi interior un prim-plan amănunțit : un cap cuibărit într-un guler alb înalt. Tocmai cînd, printre siluetele care îți defilează în imaginație, sesizezi curbura caracteristică a spatelui țarului Ivan aflat în paraclisul său, tocmai atunci trebuie să lași creionul și să apuci tocul pentru a schița dialogul acestei scene ; iar cerneala încă nu s-a uscat cînd creionul notează din nou o imagine care a apărut în timpul dialogului : părul lung, alb al preotului coborînd ca un baldachin deasupra capului grizonant al țarului. În plină inspirație, te surprinzi desenînd cu tocul și notînd cu creionul însemnări pentru dialog pe foile de desen. Indicațiile de regie devin desene. Vocile și intonațiile diverselor personaje sînt reprezentate prin serii de expresii ale figurilor. Scene întregi prind astfel formă într-o mulțime de desene, înainte de a îmbrăca veșmintele vorbelor."

Primul episod care se naște în imaterialitatea imaginației este cel al spovedaniei. Apoi, într-o zi, în loja

Teatrului Mare, la comemorarea lui Lenin, Eisenstein desenează pe dosul invitației schița episodului cu moartea cneazinei Glinskaia. Din cîntecul despre Kazan se naște apoi scena luminării de la Kazan, o dată cu care apare „coloritul epic al scenariului".

Schițe, desene... Stenograme ale gîndurilor, încercarea de a surprinde și păstra imaginile care asaltează imaginația. Eisenstein notează cu înfrigurare aceste gînduri care curg dezordonat, cu teama de a nu le pierde : pe carnete, pe fișii rupte din plicuri, pe dosul unor telegrame, anunțuri, invitații. Însemnările și desenele sale acoperă complet aceste foi și bucăți de hîrtie. Eisenstein se luptă cu materia filmului care încă nici nu s-a născut. Desenele acestea consemnează gîndurile. Uneori materializează o primă impresie imprecisă, intuiția unei scene din viitorul scenariu. Alteori încearcă să prevadă comportarea viitoare a unui interpret. Cîteodată reprezintă senzația pe care o scenă trebuie să o nască, alteori caută cel mai eficace mod al întretăierii curbei unei bolți cu o siluetă întunecată. Adesea, concretizate în scene refăcute și schimbate chiar și de douăzeci de ori, ele prefigurează filmul printr-o idee privind cadrul, mișcarea, atmosfera sau poate chiar și numai un element al decorului sau al machiajului. „În intenție, aceste desene nu sînt mai mult (dar nici mai puțin) decît acele jucării japoneze din hîrtie care, aruncate în apă caldă, se desfășoară în tulpini, frunze și flori cu forme fantastice și surprinzătoare."

Urmărind datele la care au fost făcute, descoperi cît de disparat revine în imaginația realizatorului fiecare scenă. În perioade diferite, la intervale mari de timp apar, în completarea unuia sau altuia dintre episoade, idei noi, desăvîrșiri ale celor antecedente. (De pildă, scena din catedrală, cînd Ivan anunță că va fi de acum înainte „cel Groaznic", se schițează în desene creionate în februarie, în martie, apoi în mai și în noiembrie 1942, deci — numai din ce am putut cunoaște — în decursul unui interval de aproape un an.)

„Ivan cel Groaznic" se naște vulcanic, ca un fenomen primar, cu o forță eruptivă nefrînată prin nimic de realizator. Încetul cu încetul contururile viitorului film încep

să se arate, se ordonează materialul produs dezordonat de imaginație, se grupează totul pe liniile directoare ale viitorului scenariu.

Studiile din timpul elaborării filmului converg și ele în aceeași direcție. Eisenstein cercetează pînă și pozițiile caracteristice ale mîinilor și ale degetelor din picturile lui El Greco.

Clocotul acesta nedefinit, care fierbe în cazanul imaginației realizatorului, cuprinde și materia memoriei emoționale acumulate de-a lungul vieții. S-a presupus nu o dată că „Ivan cel Groaznic" are și un sens autobiografic. Dar afirmația, insuficient fondată pe o argumentare mînuind datele reale biografice, a rămas neconvingătoare. Mai mult, uneori, forțîndu-se asemănările, paralele, comparația în sens biografic capătă un aer ridicol prin simplismul ei. Și totuși nota autobiografică a lui „Ivan" este certă. Caracterul autobiografic al filmului nu rezidă însă în similitudinea exterioară a situațiilor. Ea apare în două sensuri : „Ivan" înglobează o experiență afectivă, să-i spunem, memoria unor emoții proprii, a unor stări psihice de importanță esențială prin care trecuse realizatorul, care apar însă sublimate în film, traduse în cifrul unor metafore legate de fabulația cinematografică ; apoi, „Ivan" se naște din distilarea întregii experiențe creatoare de pînă acum, incluzînd o parte a ei, dezvoltînd teme mai vechi, reluînd altele care revin acum într-o formă nouă. Înainte de deslușirea cîtorva trăsături autobiografice ale operei — sînt evident mult mai multe, însă descifrarea lor exhaustivă ne este acum încă imposibilă — aș invoca două argumente de ordin general. Cercetînd desenele lui Eisenstein din perioada lucrului la „Ivan", am constatat că în acest timp artistul a lăsat deschise porțile amintirilor prin care impresiile timpurii irup intempestiv. De pildă, în ziua de 28 noiembrie 1942, în plină creație a lui „Ivan", conștiința sa este literalmente inundată de amintiri din copilărie. Toate acele desene de clovni, „prieteni" sau „stăpîni ai gîndurilor mele", sînt așternute pe hîrtie în aceeași zi. Este și ziua în care apare, pe o altă foaie, un portret al lui Ivan, înfricoșător sau o schiță pentru secvența procesiunii de la Svoboda Alexandrovskaia. Tot în 1942 se nasc desene

ca „bunicul" sau, pur și simplu, o amintire oarecare din New York. Iar la 17 octombrie al aceluiași an începe să-și scrie memoriile. În 1944, tot în perioada creației lui „Ivan" așadar, creionul așterne, în interval de două zile, amintiri diverse din călătoria în Occident, din Mexic. Apoi, puțin mai tîrziu, o alegorie a „fricii". Desenele acestea nu sînt decît o mărturie a măsurii în care, paralel cu realizarea filmului, fluxul amintirilor irigă lumea lăuntrică a artistului. Există apoi, în al doilea rînd, o mărturie directă : „Tocmai în scenariul «Ivan cel Groaznic» se află ascunsă într-un fel autoapologia autorului... În scenariu se arată că o sumă de impresii din copilărie contribuie la formarea unui proces social (sau istoric) util, atunci cînd complexul emoțional creat de aceste impresii coincide, pe planul sentimentelor, cu ceea ce trebuie să facă un adult pe linia acțiunilor raționale și voluntare. Cu alte cuvinte, o serie de impresii puternice din copilărie și sentimentele care le însoțesc... determină acea nuanță pasională și emoțională a faptelor care vor trebui întreprinse în viitor... de către adultul Ivan. Dacă o serie de traume din copilărie coincid, în indici emoționali, cu sarcinile care stau în fața adultului, atunci e «foarte bine». Acesta e cazul lui Ivan. Consider că în acest sens și eu am avut noroc cu biografia mea. Eu m-am dovedit necesar timpului meu, în sectorul meu, așa cum s-a determinat individualitatea mea".

Orice copil „cuminte", remarcă paradoxal Eisenstein, strică obiectele, desface burțile păpușilor sau demontează ceasurile pentru a vedea ce se află înăuntrul lor și chinuiește animalele. Spre deosebire de copiii numiți de el buni, spre deosebire de ștrengarul obișnuit care procedează așa, el se socoate a fi fost „un copil rău" tocmai pentru că nu a făcut nimic din toate acestea. „Probabil tocmai pentru această cauză a trebuit să devin regizor." Pentru că așa-numiții copii cuminți își epuizează în perioada aceea neastîmpărul curiozității, cruzimea primitivă și afirmarea agresivă. Neconsumate atunci, aceste tendințe izbucnesc mai tîrziu. În locul ceasului demontat apare pasiunea pentru cercetarea mecanismului creației, stricarea obiectelor este înlocuită acum cu ireverențe pentru autoritate și tradiție, iar chinuirea animalelor —

transformată în cruzimea care-i caracterizează filmele. Desigur că explicația dată de Eisenstein este amuzantă, dar neconcludentă în fond. Însă explicație există. Ascultătorul Serioja, ținut ferm sub autoritatea tatălui, s-a revoltat împotriva acestei autorități cu primul prilej, devenind un iconoclast, un ireverențios combatant împotriva tradiției. Am văzut-o. Dar și acum, reapare în „Ivan", cu aceeași claritate, tema revoltei împotriva autorității tradiționale, nevoia de a o distruge pentru afirmarea propriului crez. După cum apar evidente și alte teme : aceea a trădărilor celor apropiați, care nu înțeleg sau nu vor să înțeleagă acțiunile eroului, aceea a ezitărilor și a luptelor interioare, a incertitudinilor învinse. Educat în „condițiile firii tiranice a tatălui și ale unui sistem de educație intransigent al guvernantelor", Eisenstein apare într-o fotografie din copilărie „cu cărare într-o parte și cu piciorușele în poziția a treia". Ivan-copil stă pe tron ținîndu-și picioarele, care nu-i ajung pînă jos, în aceeași poziție. Iar, într-o fotografie publicată de Mary Seton, Eisenstein apare, în perioada filmării lui „Octombrie", șezînd amuzat pe tronul țarilor în același fel. Faptele acestea nu mai cer nici un comentariu, decît cel mult o completare : „...iar încoronarea «tînărului» țar — scrie Eisenstein — nu este oare statornicirea moștenitorului care se eliberează de umbra prototipului tatălui ? !"

Sau obsesiile din copilărie și din tinerețe care domină întreaga viață pînă la rezolvarea lor... Ivan a auzit de la doica sa cîntecul de aspirație spre mările Rusiei : „Ocean-mare, Mare albastră, Mare rusă..." care îl va însoți obsedant toată viața, pînă cînd nu va înfăptui în cele din urmă, împotriva tuturor celor ce i se opun cu îndîrjire, aspirațiile din cîntec, întinzînd puterea Rusiei pînă la mare. La rîndul său, micul Eisenstein își impunea cumințenia sub constrîngerea tiranică a tatălui. Răzvrătirea trebuia să izbucnească împotriva acestei tiranii. Și s-a născut. Gusturile pentru așa-zisul frumos, calofil și conservator, al tatălui, sînt incendiate. Răzvrătirea împotriva tiraniei tatălui se transformă într-una împotriva oricărei autorități și astfel se explică iconoclastia sa din perioada tinereții. S-a născut apoi întrebarea : „Cu ce sînt mai prejos ?" Și asertiunea, nemărturisită : „nu toate le fac zeii". Dar răzvrătirea

aceasta care a dat naștere nevoii de a se afirma nu s-a stins o dată cu tinerețea. L-a însoțit toată viața. Pînă la „Ivan“ și chiar în timpul lui „Ivan“. Uimise sumedenie de oameni, pentru că ținuse în străinătate conferințe în multe limbi, în diferite țări. Cînd în tinerețe, la începutul activității sale artistice, îl vizitase la Leningrad pe regizorul și pe teoreticianul de teatru N. Evreinov, îl impresionaseră puternic patru albume mari pline de tăieturi de presă conținînd aprecieri referitoare la spectacolele sale. O viață întreagă le-a ținut minte, își amintea chiar unde se aflau pe raft, cît de mari erau și în ce fel de pînză erau legate. „Nu m-am putut liniști pînă cînd albumul tăieturilor care se refereau la mine n-a întrecut acele albume cenușii. Nu am avut liniște pînă cînd nu a apărut cartea mea «The Film Sense» (în Statele Unite, în 1942 — n.n.).“

Nu este de mirare atunci că întreaga perioadă de creație a lui „Ivan“ este o perioadă de luptă, „lupta cu fantoma“, cum mărturisește chiar el, „lupta pentru a te elibera de un fenomen ce te-a stîrnit cîndva, izvorît de la o forță dinafară. Nu... nu sînt de loc forțe din altă lume, ci dimpotrivă forțe care au aproape totdeauna o adresă și negreșit un pronume și un nume! Și cu toate acestea, seamănă întotdeauna cu lupta lui Iacob din Biblie cu îngerul — o chestiune particulară, nocturnă, care se soldează cu scrîntituri (cîte nu i-a făcut îngerul lui Iacob !) — și se desfășoară undeva, lăturalnic și dincolo de rezolvarea fundamentală a sarcinilor pe care ți le propui la un moment dat“. Lupta cu adversarul interior care-l încătușează devine de multe ori scopul creației, născute, așadar ades, din „calcul personal interior“.

În acest sens „Ivan cel Groaznic“ este o operă autobiografică. Este interesant că într-atît sînt de puternice aceste forțe față de care simte nevoia să se elibereze, încît, în chip neașteptat, acum, la creația lui „Ivan“, tema fatalității prezentă în întreaga sa operă este cronologic ultima secvență de bază care se naște în imaginația realizatorului (oceanul de negru al pelerinelor și al glugilor opricinicilor lui Ivan).

Pînă și „Potemkin“ este prezent aici. Secvența ceței de acolo — construită compozițional pe trei elemente : ceață, apă, obiecte, adică concretizări ale pămîntului — era un contrapunct al liniilor acestor elemente, un joc straniu al împletirii lor și al evoluției fiecărei linii în parte : ceața se împrăștia treptat, obiectele deveneau mai compacte și mai masive, într-o orchestrație precisă. „Melodiile“ vizuale se împleteau contrapunctic și, de pildă, pescărușul în aer părea a fi o parte a ceței și a cerului, iar așezat apoi pe o geamandură reprezenta un element al pămîntului, unindu-le și întrețesîndu-se cu pînza iahtului care se vedea în același cadru ca o altă aripă uriașă de pescăruș dormitînd parcă pe apă. Impresia construcției podului de pontoane, revelația acelei mișcări contrapunctice învie acum o dată cu cea a construcției polifonice din „Potemkin“. „Ivan“ se naște într-un fel și din acea capodoperă de tinerețe, obsesia construcției în contrapunct căpătînd acum alte valori. Este, într-adevăr, tulburătoare ideea aceasta care revine în diferitele faze ale formării sale artistice. Un episod întreg din „Ivan“ — și nu numai acesta — corespunde cu aceeași construcție polifonică a cărei origine poate fi detectată prin „Potemkin“ pînă la acea impresie timpurie din timpul Războiului Civil : episodul Ivan la sicriul Anastasiei.

Sîntem, în legătură cu această scenă, în posesia mai multor mărturii consecutive ale lui Eisenstein și a altora simultane, ale interpretului, de exemplu. Urmărindu-le și confruntîndu-le, asistăm la dezvăluirea unei palpitante aventuri a actului creator.

În primul rînd ideea de bază a scenei : cînd Ivan își pronunță jurămîntul în fața sicriului Anastasiei otrăvite de dușmanii săi, el este „absolut singur cu moartea“.

Desenele pe care le cunoaștem aduc mărturia unei elaborări îndelungate. Dintr-unul făcut la 23 martie 1942 s-ar părea că acesta ar trebui să fie finalul primei serii, apoi la 14 aprilie scena este analizată în variante, în fine mai tîrziu amănuntele sînt desenate pe hîrtie într-o succesiune care surprinde nu numai atitudinile țarului, ci și gîndurile sale, expresiile sale de-a lungul diferitelor stări psihice prin care trece.

În scenariu scena apare astfel : „Sicriul cu corpul neînsuflețit al Anastasiei. Din întuneric un glas citește în șoaptă un psalm : «Miluiește-mă, Dumnezeule / că apele amenință viața mea... / Afundatu-m-am în noroi adînc / și

nu am pe ce mă sprijini. / Ajuns-am la adîncurile mării / și năvala apelor mă potopește...» Ivan în adîncă deznădejde lîngă coșciug... Cuvintele psalmului se împletesc cu cele ale lui Maliuta. Maliuta citește raportul. Ivan stă cu ochii ațintiți într-un punct. Nu ascultă nici rugăciunile, nici raportul... Îngrijorătoare sînt veștile raportului : «Cneazul Ivan Mihailovici Șuiski s-a ascuns pe pămînturile Livoniei... Cneazul...» Șoptește călugărul : «Cei ce mă urăsc pre mine fără vină / sînt mai mulți ca perii capului meu...» E liniștit capul moartei Anastasia. Ivan o privește cu adîncă durere. Cade la pămînt cu deznădejde... Șoptește Ivan : «Drept sînt, oare, în ceea ce fac ?... Nu cumva aceasta este mînia lui Dumnezeu ?»... Urmează călugărul : «Străin am ajuns pentru frații mei...» Urmează Maliuta : «Cneazul Ivan Ivanovici Turuntai Pronski a fost prins...» S-a ridicat de jos Ivan. Și-a ațintit privirea pe fața moartei. «Drept sînt, oare, în lupta mea grea ?» Tace chipul mort al Anastasiei. Se lovește cu fruntea de marginea sicriului țarul Ivan : «Plîng și-mi umilesc sufletul meu cu post. Dar și aceasta mi se aruncă drept vină...».“

Scena continuă în același fel. Basmanov sosește cu vestea trădării prietenului lui Ivan, cneazul Kurbski. Călugărul citește mai departe psalmul regelui David, Maliuta îi șoptește țarului despre întinderea trădărilor. Călugărul : „Ocara apasă inima mea / Așteptat-am milă, / Dar în zadar, / Mîngîitori am căutat, / Dar n-am aflat...“

Și atunci, deodată, „Ivan și-a ridicat capul. Și ca o fiară sălbatică a strigat prin toată catedrala : «Minți !»... A răsunat în toată catedrala blestemul : «Nu este doborît încă țarul Moscovei !»“

Acum ia hotărîrea de a crea armata opricinicilor, de a pleca la Svoboda Alexandrovskaia. „Egumen de fier mă voi face.“ Se sfătuiește cu cei ce i-au rămas credincioși. Ia hotărîrile ce-i vor călăuzi de aci înainte pașii. Se urcă din nou la sicriu. Privește trăsăturile înghețate ale moartei. Și i se pare că chipul ei s-a destins, că îl aprobă. Cu mîna pe obrazul țarinei moarte, Ivan își face marele legămînt : „...Lucruri mărețe voi săvîrși : atotstăpînitor pămîntesc mă voi face !... Două Rome au căzut, cea de a treia — Moscova ! — stă pe loc. Iar a patra Romă nu va fi !“

Scena i se pare lui Eisenstein asemănătoare în conținut cu cea a doliului din „Potemkin“. În ambele cazuri o victimă este plînsă, în ambele doliul dezlănțuie mînia. În primul polifonia este construită din imaginile durerii diferențiate a participanților la mitingul de doliu în fața cadavrului lui Vakulinciuk. Acum, aceeași polifonie o construiește „pe voci“. Aci multitudinea de personaje este înlocuită cu diversele ipostaze ale unui singur personaj : Ivan. O polifonie construită din șoaptele sale, din gemetele lui, din izbitura crucii care cade, din prim-planurile țarului diferite ca expresivitate, din pozițiile variate pe care personajul le are în fața sicriului : îngenuncheat, prosternat cu fața la pămînt, ocolind lent catafalcul, răsturnînd în furie lumînările cînd strigă acel teribil „Minți !“... Diversele sale poziții sînt redate brusc, una după alta, fără trecerile dintre o atitudine și cea următoare, „adică aproape la fel cum s-ar prezenta o serie de personaje separate, de sine stătătoare, alese de aparatul de filmat nu după criteriile prezenței fizice și spațiale, ci după gradul de creștere a emoției în cursul aceleiași acțiuni“. (Este oare posibil să nu asociem acestea cu soluțiile artistice mult mai tîrzii ale unui Alain Resnais sau Jean Luc Godard, a căror formă incipientă o găsim aici ?) Această construcție de contrapunct domină întreaga scenă și o supune legilor ei. (Asemănarea cu construcția polifonică a secvenței „ceței“ din „Potemkin“ este evidentă.) De aceea socoate Eisenstein că lucrul cel mai important este ca „totul, începînd cu jocul actorului și terminînd cu jocul faldurilor veșmintelor lui, să fie pătruns în egală măsură de acea unică și determinantă emoție ce stă la baza polifoniei întregii compoziții multilaterale“.

Așa apare scena în viziunea realizatorului. În momentul filmării singura sa preocupare este să o stăpînească, să rămînă fidel acestei viziuni. „În acel moment el (Ivan — n.n.) pare a fi absolut singur cu soarta. Nu se întîmplă nimic. Teribilele aparate de filmat îi înregistrează fiecare mișcare, fiecare urmă de emoție de pe obraz. Din toate colțurile platoului îl urmăresc ochi care veghează ca nu cumva să iasă din cîmpul obiectivului, din zona de claritate a obiectivului, din suprafața atît de laborios iluminată sau să nu-și ridice vocea peste nivelul stabilit de ope-

ratorul de sunet..." O preocupare exclusiv tehnică așadar, realizatorul urmărește cu obstinație ca visul său să devină realitate. Este dictatorial cu interpretul tocmai pentru a nu lăsa să se strecoare nici măcar o nuanță care nu s-ar încadra acestei orchestrații minuțioase. Actorul se revoltă — sînt consemnate multe asemenea „plîngeri" ale actorilor împotriva lui Eisenstein — răzvrătirea sa se lovește însă de voința neînduplecată a regizorului. Cerkasov își amintește de filmarea acestei secvențe și din rîndurile sale, scrise mult după succesul filmului, răzbate încă iritarea. Se filmează cadrul în care Ivan apare din spatele coșciugului, o privește insistent pe Anastasia, își pune întrebarea : „Drept sînt, oare, în ceea ce fac ?" și, neprimind nici un răspuns, își pleacă capul sprijinindu-l de sicriu. Pentru a juca această scenă, Cerkasov avea firește nevoie de o totală relaxare musculară. „Or, decorul abia îmi lăsa loc să încap lîngă sicriu... Din această cauză am jucat scena într-o poziție atît de incomodă, încît dacă cineva m-ar fi privit dintr-altă parte ar fi izbucnit în rîs... Încercînd să mă transpun în cursul numeroaselor repetiții și filmări penibilelor emoții ale lui Ivan, nu mă puteam elibera de senzația de neplăcere fizică care mă indispunea în cel mai înalt grad."

Dar, mergînd mai departe, reținem o altă afirmație a realizatorului, care ne dezvăluie din nou o intimitate sufletească care transpare, care este exprimată prin această scenă. Perceperea „binelui și a răului" a avut o mare importanță în copilăria sa și a dus ulterior, în forme evident mult mai complexe, mai alambicate, la cumplite lupte interioare. Iar acum, aci : „aceste două lecturi decurg pe un antifon specific, pe două voci... Ca text ele par a se continua una pe alta. Dar cu toată asemănarea exterioară dintre ton și tempo, dintre maniera de a citi și ritm, orientarea dramatică a celor două lecturi este diametral opusă. Nu întîmplător una din ele este rostită de cel mai aprig dușman... iar cealaltă de cel mai devotat prieten... Această luptă lăuntrică a celor două lecturi reprezintă parcă lupta interioară «pentru suflet»... și unul din elemente, una din lecturi îndeamnă sufletul țarului la disperare, beznă și moarte. Iar celălalt, spre acțiune și viață". Și, legată de aceasta, există și în „Ivan", ca și

în celelalte filme ale lui Eisenstein, tema permanentă a răzbunării, care revine mereu cu aceeași obsesivă regularitate, străbătîndu-i creația de la „Greva" și „Potemkin" prin „Que viva Mexico !" pînă la „Ivan cel Groaznic".

Secvența cuprinde o netă notă autobiografică atît prin ideea ei : înfrîngerea morții, cît și, într-o textură mai intimă, prin metoda în care este construită.

Confesiunea citată mai înainte privind preocuparea majoră a lui Eisenstein pentru „răfuiala personală cu niște impresii care te-au «stîrnit cîndva»", pentru lupta aceea interioară pe care o mărturisea, se reflectă „într-un specific anumit al compoziției în interiorul însuși al lucrurilor. Centrul de greutate al efectelor lor nu rezidă atît în explozie, cît în procesul de încărcare a exploziei", deoarece „însuși procesul de biruință reprezintă de fapt un proces de eliberare". Așa a fost în „Potemkin" scena masacrului de pe scări, urmată de leii care rag și de explozia de mînie, în „Vechiul și Noul", așteptarea înfrigurată a picăturii de lapte din centrifugă, sau în „Nevski" atacul „porcului". Așa este acum în „Ivan" acel „Minți !" care face să explodeze întreaga încărcătură emoțională acumulată de-a lungul scenei în care țarul realizează pe planul conștiinței și al afectelor constrîngerea de a se supune morții.

Și iată astfel că cercul se închide, ajungem în punctul de unde am plecat, caracterul autobiografic al filmului reiese din surprinderea măcar schițată a procesului creator. Bineînțeles că monograful ar trebui să analizeze în detaliu toate acestea. Biograful s-a mulțumit cu consemnarea unui fragment al biografiei creației.

2 *Visul devine realitate*

Și acum, povestea, măcar sumară, a acestor ani în care se naște „Ivan cel Groaznic".

La 26 ianuarie 1941 începe așadar să aștearnă pe hîrtie primele note ale scenariului. O imensă muncă de documentare se desfășoară acum în perioada aceasta de pregătire. Studiază o cantitate uriașă de documente, letopi-

sețe, lucrări istorice, cîntece populare despre țarul Ivan... Figura lui Ivan îi era cunoscută încă din tinerețe, îl atrăsese și atunci, se reîntîlnise cu țarul apoi în zilele cînd pregătea scenariul filmului despre Moscova. Dar din decorticarea documentelor, din confruntarea lor îi apare acum un alt Ivan, îl cunoaște altfel și întreaga sa concepție asupra personajului se schimbă. De data aceasta Eisenstein face cunoștință cu un Ivan „poet al ideii de stat din secolul al XVI-lea".

1941 este anul în care Eisenstein primește premiul „Stalin" pentru „Alexandr Nevski" și la solemnitatea decernării lui constată cu amărăciune că printre primii laureați, optzeci la sută erau elevii lui Meyerhold. Ai acelui Meyerhold care nu mai există.

În timpul verii se află la Kratovo, lîngă Moscova. Aici află în dimineața plină de soare și de căldură a lui 22 iunie că Germania atacase patria sa. Prokofiev, care se afla și el în apropiere, lucrînd la „Cenușăreasa", sosește cu soția sa la Eisenstein pentru a afla confirmarea cumplitei vești. Neliniștea pune stăpînire pe cei doi artiști, dominați totdeauna exclusiv de lumea lor lăuntrică, asaltată acum brutal de agresiunea barbară despre care nu știu nici unul ce le va aduce : oricum suferință, durere, pentru că amîndoi sînt dominați de sentimentul puternic al patriotismului.

Coșmarul halucinant al fatalității devine acum din metaforă o crudă realitate. Fiara fără chip înaintează implacabil pe teritoriul Uniunii Sovietice, spre Moscova, unde Eisenstein, ca toți compatrioții săi, se pregătește de rezistență. În casa sa sînt aduse butoaie de nisip, o lopată de lemn e pregătită de Eisenstein împreună cu toate ustensilele necesare împotriva efectelor bombelor incendiare. Nu este o simplă obligație obștească : mult după război Eisenstein va păstra cu grijă aceste obiecte, relicve ale anului cumplit, mărturii ale gîndurilor și ale sentimentelor ce-l stăpîneau.

Este numit consultant al unui documentar de război în pregătire. Participă, împreună cu alți patru intelectuali și artiști evrei (Pereț Marki, Ilya Ehrenburg, actorul Michoels și Kapița) la un miting antifascist, retransmis

prin radio și în America, în care se cerea intervenția Statelor Unite în război. Apoi apare și într-un film în același scop în care vorbește în limba engleză despre necesitatea luptei împotriva fascismului prin care este în joc „viitorul luminos al întregii umanități, independent de naționalitate".

Totodată continuă și munca pentru „Ivan". În aceste zile monstruoase ale războiului, Eisenstein socoate că paralel cu lupta armată împotriva fascismului el este obligat să apere cultura. Îl îndurerează fiecare nouă barbarie : distrugerea inegalabilelor fresce medievale de la Pskov și Novgorod, a palatelor și a fîntînilor arteziene din secolul al XVIII-lea de la Leningrad, a catedralelor de lîngă Moscova, a hidrocentralei de pe Nipru... Îl doare cumplit jertfa de vieți omenești care se pierd înfruntînd urgia nemțească. Dar totodată se gîndește încă de la început la zilele de după război, la „ziua de mîine a culturii și a artei" pe care și el este chemat să o asigure „făcînd orice jertfă pentru grăbirea venirii ei" și fiind „gata înarmați pînă-n dinți cu experiența trecutului" pentru ca „făcliile din mîinile noastre, din mîinile celor care așteaptă lumina, să fie curate și pregătite pentru acea clipă cînd arta noastră va trebui să exprime noul cuvînt al vieții". Sarcina sa principală însă o socoate a fi apărarea, prezervarea culturii. În același august termină studiul său despre El Greco, redactează o versiune engleză a studiului despre Griffith și a istoriei montajului în diferitele arte și pregătește și o privire de ansamblu asupra ideii de prim-plan de-a lungul istoriei artelor.

Moscova este bombardată sălbatic. Hitleriștii încep ofensiva împotriva capitalei. În mijlocul lui octombrie, într-un miez de noapte — o noapte în care, neobișnuit, nemții nu bombardează orașul — primește, o dată cu ceilalți cineaști, ordinul de evacuare. Își face bagajele și dimineața începe exodul cinematografiei moscovite spre inima Asiei. În simțămintele lui Eisenstein vagonul acela, care îi poartă timp de douăsprezece zile și nopți, „plutește ca o nouă arcă la lui Noe prin uraganul dezlănțuit al războiului". Pînă la orașul cu nume ciudat, Alma-Ata.

Alma-Ata. „Un oraş cu străzi largi, străjuite de cîte două rînduri de arbori în floare, cu parcuri", scrie Prokofiev. „În faţa ochilor noştri — munţii giganţi, înzăpeziţi îşi sprijină culmile de cerul albastru", notează Eisenstein. Aci se află în evacuare întregul Mosfilm. Lucrează aici şi Pudovkin şi Ermler şi fraţii Vasiliev. Peste tot domneşte haosul dezorganizării, mersul normal al vieţii studioului nu e reluat încă multă, multă vreme. Fostul club al oraşului se transformă în studio. Sala de spectacole devine şi ea platou de filmare. Platourile sînt mici, încăperile casei de cultură nu sînt făcute pentru filmările monumentale imaginate de autorul lui „Ivan". Eisenstein nu are o locuinţă separată, stă „pe 11 metri pătraţi". Dacă Teleşova ar accepta să vină aici — îi afirmă într-o scrisoare inedită — ei ar putea primi o cameră separată de două ori mai mare. Adeseori „situaţia financiară este complet catastrofală : peste tot mi se reţin rate şi iese dracu ştie ce".

De unde atîta forţă în acest artist care trăieşte în asemenea condiţii, de a lucra — şi condiţiile de lucru sînt şi mai teribile — urmărindu-şi obstinat ideile, ducînd, cu o răbdare neomenească, pînă la desăvîrşire fiecare detaliu, cel mai mic amănunt al viziunii sale, ocupîndu-se de tot, de absolut tot, insistînd pînă şi pentru obţinerea grosimii corespunzătoare a stratului de chit de pe obiectele bisericeşti ce abia mai urmează a fi aurite, sau parlamentînd cu maistrul atelierului de butaforie pentru a obţine ca peceţile de ceară de pe scrisorile cu care trimişii străini vin la curtea lui Ivan să fie făcute mai grele ?

Eisenstein continuă la Alma-Ata munca îndelungată de creare a scenariului. Încearcă să-l atragă şi pe Leonov în munca aceasta. Scriitorul îi promite colaborarea, dar, în ultimul minut chiar, cu bagajele gata făcute pentru a veni aici, renunţă totuşi. Eisenstein se decide să nu mai dea nimănui textul „în arendă", ci să lucreze singur şi replicile pînă în cele mai mici amănunte. Munca i se pare „sălbatic de interesantă". Lucrează la scenariu încă luni de zile, continuu, chiar şi în timpul filmărilor (după începerea repetiţiilor mai revede „linia personajelor"). Apar noi şi noi incursiuni autobiografice în scenariu : frica sa de jocurile de noroc răzbate în scena din cortul lui Kurbski, unde alături de semnele strategiei — „acest joc înţelept" — se găsesc şi cele ale „nebuniei jocurilor de noroc, zac împrăştiate cărţi de joc şi zaruri". În acelaşi cort se află şi armura goală a lui Kurbski, pe care o va găsi Miliuta şi care reînvie imaginea statuilor goale „ale lui tăticu". Apare totodată în scenariu tumultul acestor aprige zile de război şi se leagă ba de trecutul operei sale (Ivan : „Aidoma străbunului nostru, măritul domn Alexandr Nevski, vom goni fără cruţare pe nemţi de pe pămîntul nostru !"), ba de viziunea viitorului, a sfîrşitului războiului (Miliuta ducînd steagul, în zbor parcă, spre înălţimile fortăreţei Weissenstein este prefigurarea cuceririi Reichstagului, după cum o viziune a sfîrşitului lui Hitler — care în ultima zi, împresurat în bunkerul lui, a organizat o mare petrecere cu dans — este petrecerea din acelaşi castel asediat de ruşi cînd, pe măsură ce creşte puterea loviturilor berbecului în poartă şi a exploziilor, se amplifică muzica de petrecere şi de nebunie a dansului).

Îl pasionează noutatea muncii. În fond, nici nu e de mirare, căci pînă acum toţi eroii săi erau fără contradicţii. De data aceasta „mă mir singur de unde am atîta iscusinţă în conturarea evoluţiei caracterelor, a motivelor lăuntrice, a «jocului reciproc al pasiunilor» şi a altor lucruri cu care înainte nu m-am ocupat niciodată". În acest sens scena pedepsirii Basmanovilor, cu răsturnările succesive ale gîndurilor şi stărilor sufleteşti ale personajelor, este un exemplu minunat de fineţe în analiză psihologică, de surprindere a celor mai neaşteptate nuanţe în sentimentele eroilor.

Scenariul lui Eisenstein este citit de multă lume. Îi cucereşte, se pare, pe toţi. Ranevskaia, căreia îi propune o probă, îi declară că este atît de „prinsă" de rol, încît „poţi să-l joci şi apoi să mori". În locul ei va juca însă Serafina Birman. Eisenstein vrea să o distribuie şi pe Galina Ulanova în rolul ţarinei Anastasia. Se fac şi probe de machiaj, totul pare minunat. Ulanova îi telegrafiază de la Perm : „Sînt amărîtă din cauza distanţei mari dintre oraşe. Nu pierd speranţa de a lucra. Doresc o colaborare creatoare". Pînă la urmă nu se alege însă nimic din această colaborare şi rolul ţarinei îl va juca Ţelikovskaia.

O aşteaptă pe Teleşova, de al cărei ajutor pentru munca cu actorii are nevoie. Între timp îl invită pe Cerkasov, care se află la Novosibirsk, unde se evacuase teatrul „Puşkin".

Cerkasov, care mai jucase pe scenă rolul lui Ivan, acceptă îndată.

La 1 februarie 1942 încep repetițiile. Luni de repetiții. Începutul filmărilor este prevăzut pentru iunie.

În martie Eisenstein îi scrie lui Prokofiev, solicitîndu-i colaborarea la „Ivan". De la începutul războiului nu se mai întîlniseră. Prokofiev fusese evacuat împreună cu un grup de oameni de artă la Nalcik, în Caucaz, iar apoi în toamna lui 1941, în urma apropierii invaziei naziste, s-a mutat la Tbilisi. La 29 martie el îi trimite lui Eisenstein o telegramă în care acceptă călduros propunerea sa. În mai regizorul îl invită la Alma-Ata, pentru începutul lucrului. Prokofiev, pornit la sfîrșitul lunii în călătoria ce va fi lungă, sosește în iunie. Eisenstein îl pune întîi la curent cu subiectul filmului, apoi parcurg împreună scenariul și îi explică compozitorului „amănunțit și plastic cum își închipuie el că ar trebui să fie muzica". Se înțeleg să lucreze ca și cu prilejul precedent : o parte din muzică va fi scrisă înainte de filmare, aceasta urmînd să se facă pe baza ei, o altă parte va fi scrisă după vizionarea de către compozitor a materialului filmat. (În septembrie Eisenstein își reia activitatea pedagogică din cadrul Institutului care fusese evacuat tot aici).

Filmările încep la 22 aprilie 1943. Prima filmare are loc în exterior : cetatea Kazan. În rîpele arse de soare din Kaskelen se ridică un Kazan din placaj. Filmările sînt dificile din cauza căldurii neobișnuite. Compoziția cadrului cere existența unor nori pe cer. Cerkasov, îmbrăcat într-o haină vătuită, sub povara întregului armament metalic, cu un machiaj complicat ce trebuie ferit cu multă grijă, așteaptă șaisprezece zile la rînd apariția norilor : șaisprezece zile, echipat astfel, într-o arșiță de peste 60 de grade, care încinge într-atît casca sa și apărătoarea de urechi, încît simpla lor atingere îl face să țipe de durere...

Apoi filmările continuă în studio. În condiții foarte grele și neobișnuite. Se filmează numai noaptea (deoarece ziua curentul este folosit pentru industrie), după ce în cursul zilei au loc repetiții și probe de decoruri, de costume. În zori, după terminarea filmărilor, Eisenstein pregătește filmările următoare, studiind, de pildă, cu machierul reproduceri după Michelangelo pentru a-și da seama de curbu-

rile bărbii lui Moise sau de modul în care „au crescut" firele de păr pe fețe în portretele lui El Greco. Totuși niciodată la filmare Eisenstein nu este văzut obosit. Caută să glumească tot timpul, stîrnind și veselia celorlalți. Nimeni nu poate însă ghici cîte eforturi sufletești și fizice îl costă fiecare filmare. Creează mereu o ambianță plăcută pe platou. Se filmează într-o atmosferă de sărbătoare, fără urmă de foiala obișnuită de pe platouri. Uneori, ca la scena încoronării, filmarea este ca o solemnitate. Eisenstein e foarte sever, de o exigență maximă. Dar niciodată nu strigă și o simplă încruntare a sa sau ușoara ridicare a tonului este o raritate și socotită semnul unor greșeli sau al unor nereguli grave. Atunci îndată întreaga echipă se străduiește să revină grabnic la ritmul normal.

În anii aceștia de realizare a filmului Eisenstein lucrează enorm, într-un „ritm nebun". „Am extraordinar de mult de lucru și am să încep să-mi fiu insuficient", îi scrie Teleșovei. Haosul administrativ îl condamnă la „o grămadă de treburi mărunte străine de regie". Fiecare filmare este o străduință dusă pînă dincolo de limitele exigenței, pentru concretizarea viziunii asupra fiecărui cadru în parte. „Îndelung, cu multă grijă, își amintește Cerkasov, punea la punct fiecare cadraj, privea multă vreme în vizor înainte de începerea filmării. Încerca să facă din fiecare cadru un tablou desăvîrșit."

Se ocupă atent de fiecare detaliu, pînă la cele privind obiectele gospodărești sau cele de cult. În același timp, Eisenstein își modelează actorii, ca „pe niște figuri de ceară", remarcă Cerkasov, și-l obligă pe protagonist la îndelungi și epuizante exerciții pentru a obține acea curbă tragică a siluetei țarului pe care o consemnase pe hîrtie în prealabil. Se preocupă în egală măsură de costume, cere de opt ori în șir modificarea blănii lui Ivan, pînă obține linia necesară, susținînd că „o blană de urs trebuie să se «așeze» pe umeri și nu să-l înfășoare pe om ca ceva străin". Iar potcapul lui Pimen este modificat, la cererea regizorului, de 40 de ori. Urmărește cu meticulozitate machiajul. Cerkasov, abia sosit de la Novosibirsk, adoarme obosit pe scaunul machiorului și Eisenstein e fericit, pentru că astfel are toată liniștea să caute și să răscaute împreună cu ma-

chiorul Goriunov detaliile machiajului țarului. Caută cu înfrigurare noi și noi amănunte expresive, în timp ce Goriunov, care adaugă pe fața actorului plastilină peste plastilină și păr peste păr, îi debitează ironic citate din vechile lui articole din perioada apologiei tipajului, cînd regizorul clamase mînios împotriva plastilinei, a bărbilor false și a perucilor... Acum Eisenstein se arată necruțător, fără milă, cînd surprinde furios că a fost slăbit puțin cleiul care trăgea spre tîmple pleoapele Serafinei Birman, pricinuindu-i vînătăi sîngerînde după cîteva zile de filmare neîntreruptă. Fiecare element al filmului, în toate detaliile lui, îl pretinde supus unității stilistice concepute de el, chiar și „cu prețul scufundării în demență". De aceea „zile întregi voi lupta cu stofele încăpățînate, tăindu-le, drapîndu-le, pentru a prinde acel ritm al cutelor care m-a izbit subit cînd am închis ochii deasupra acelei bucăți de brocart și am avut viziunea procesiunii boierilor în îmbrăcăminți grele, mișcîndu-se încet spre camerele țarului muribund".

Eisenstein lucrează concomitent și la cercetările sale teoretice și păstrează legătura, pe cît posibil, cu lumea culturală din străinătate. În 1942 apare în Statele Unite — și peste un an în Anglia — cartea sa teoretică „The Film Sense". În 1943 întreține o corespondență cu Leopold Stokovski, căruia îi cere o carte și care îi comunică că după război ar vrea să vină în Rusia : „Am o idee pentru un film muzical pe care aș vrea să o discut cu dumneavoastră".

Se gîndește în această perioadă să-și amplifice filmul, realizîndu-l în trei serii. Schimbă continuu structura filmului. La 17 februarie 1944 mai face modificări în privința liniei unui personaj, a lui Kurbski. Dar la 27 martie vede scena altfel și explicații verbale din text sînt înlocuite cu o mai mare claritate a dinamicii scenei prin schimbarea acțiunii. Pe textul scenariului apar noi semne, alături de desene, scheme de plantație, grafice ale modificării mișcării actorilor. Textul vechi e șters, în locul lui apare un altul.

În toamna lui 1944 studioul se întoarce la Moscova. Aproape întreaga parte I-a e filmată și chiar fragmente din

TRAGICUL EISENSTEIN RÎDE
(1 - 6)



1.

Autocaricatură



Pe tronul țarilor
(în timpul filmărilor
pentru
«Octombrie»)

2.



3.

Pantomimă comică



4.

Dans comic



5.

Făcînd morţii cu ochiul (Mexic)



6.

Cu Tisse şi Prokofiev
(în timpul filmărilor pentru «Nevski»).

O VIATĂ...

(1 - 9)



1.



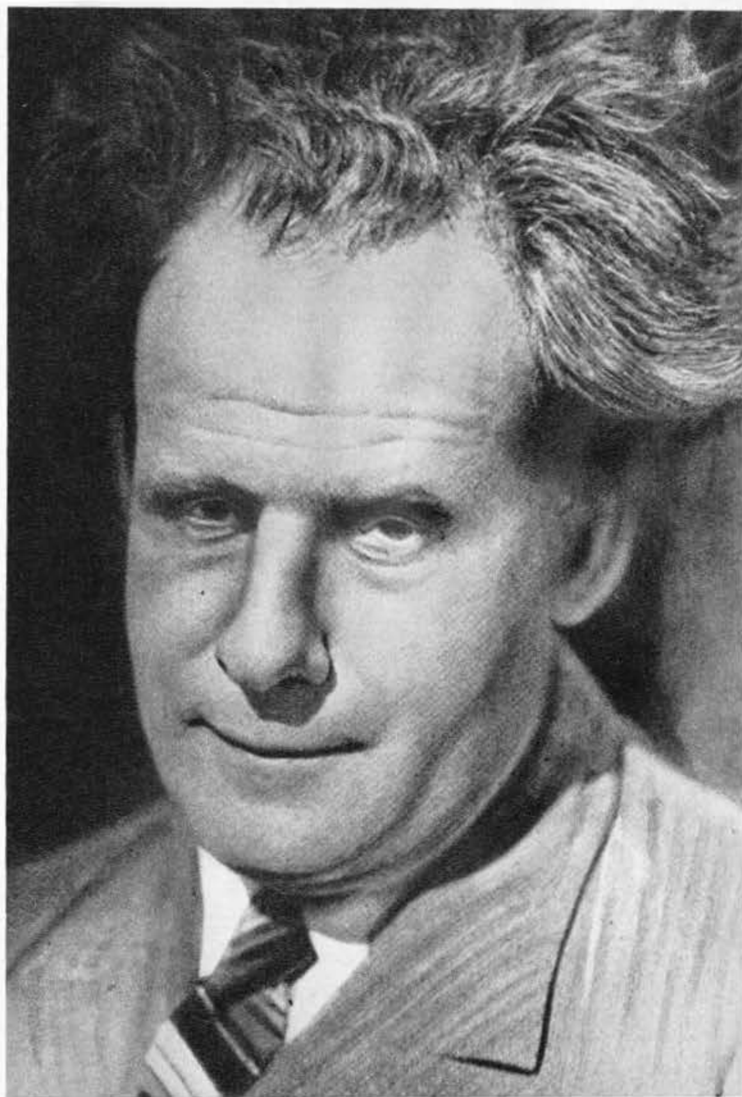
2.



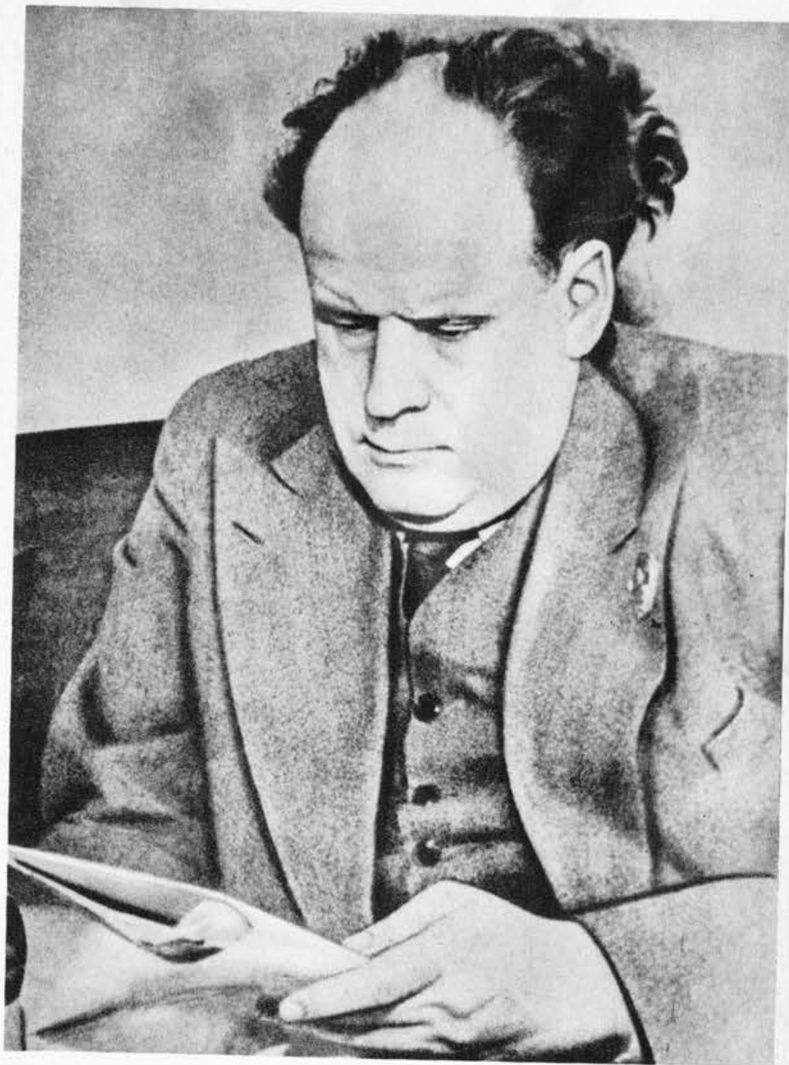
3.



4.


5.


6.



7.



8.


9.

a doua parte. Eisenstein ia cu sine o ladă mare de lemn, căptușită cu fier, plină cu desene și cu dosare grijuliu legate. Acum se face montajul seriei I-a a filmului și sonorizările, așa cum fusese prevăzut încă la Alma-Ata. Munca se desfășoară într-o minunată dispoziție sufletească a întregii echipe.

La montaj, Eisenstein face modificări, exclude episoade întregi și compune, orchestrează întreg filmul în mari tablouri succesive, care încep de obicei lent, pentru a ajunge gradat la un apogeu dramatic, avînd construcția unor cînturi de largă respirație, de o fastuoasă maiestate, care cresc spre intonațiile pătimașe din finaluri.

Paralel cu aceasta continuă colaborarea cu Prokofiev. Compozitorul lucrase și el intens — încă de la Alma-Ata.

Primul lucru pe care îl ceruse Eisenstein compozitorului era muzica pentru secvența „Jurămîntul opricinicilor", secvență pe care o dorea filmată — sîntem încă la Alma-Ata — pe baza muzicii. Eisenstein încă nu concretizează felul în care trebuie construită secvența. Muzica lui Prokofiev nu-i place. Compozitorul se aprinde și declară că nu va mai scrie muzică fără „fițuici", adică fără desene, căci numai astfel poate urmări toate nuanțele gîndirii regizorului. Eisenstein îi face o serie de schițe, pe baza cărora Prokofiev scrie un nou „Jurămînt". Apoi compozitorul scrie cîntecul doicii „Ocean-mare", iar după aceea cîntecul de leagăn pe care Starițkaia îl cîntă fiului ei ucis, lui Vladimir. Acum intențiile regizorului îi sînt atît de clare compozitorului, încît Serafina Birman constată ușurința cu care ea poate filma scena, datorită faptului că „Prokofiev a ghicit, a înțeles ce se întîmplă în sufletul zbuciumat al Eufrosinei Starițkaia".

Metoda de lucru a celor doi artiști funcționează perfect, fără asperități. Colaborarea are totdeauna opt momente succesive precise. Întîi Eisenstein îi arată montajul secvenței. Apoi secvența se cronometrează și regizorul își expune dorințele față de muzică. Își exprimă plastic aceste deziderate : „Iată, aici trebuie să sune așa ca și cum cineva i-ar smulge unei mame copilul din brațe", sau „să faci să se audă așa cum ai lovi un dop de o sticlă". Prokofiev se arată totdeauna încîntat de asemenea indicații plastice.

Apoi compozitorul se întoarce în camera sa de hotel din Alma-Ata, unde transpune cronometrajul notat într-un anumit număr de măsuri în funcţie de tempo-ul pe care urmează să-l aibă muzica secvenţei. Pe pian se află atunci un metronom, un cronometru şi coli nescrise încă, însă cu portativele împărţite în măsuri şi mîzgălite cu tot felul de însemnări pe înţelesul lui doar. Odată fixate astfel cu precizie cadrele compoziţiei, Prokofiev compune muzica ce se înscrie în această reţea de măsuri calculată prealabil. Kabalevski, care îl vizitează în aceste zile, notează : „Ceea ce m-a uimit mai mult în această raţională şi extrem de precisă metodă de lucru era faptul că încadrarea în canavaua de măsuri cu accentele ei dramatice şi psihologice precis aşezate nu-i stînjenea de loc libertatea gîndirii creatoare ; scrie muzica pentru film tot atît de inspirat şi cu aceeaşi pasiune cu care scria celelalte compoziţii ale sale în care rămînea stăpîn absolut, fără nici o îngrădire". Odată compusă muzica, Prokofiev i-o cîntă la pian lui Eisenstein, urmărind imaginea pe ecran şi cîntînd tot el partea corului, dar prost, spre amuzamentul regizorului. Muzica astfel înregistrată de probă mai este urmărită împreună cu imaginea şi, dacă ele coincid perfect, Prokofiev scrie partitura de orchestră. În fine, după atente repetiţii cu orchestra, muzica este înregistrată. Ca şi cu prilejul colaborării la „Nevski", Eisenstein asistă şi acum la aceste înregistrări. Şi, ca şi atunci, el rămîne fermecat.

Muzica compusă de Serghei Prokofiev pentru „Ivan cel Groaznic", opus 116, cuprinde 29 de bucăţi.

La sfîrşitul lui decembrie, Eisenstein termină prima serie a lui „Ivan". La începutul aceleiaşi luni îi scrie lui Jay Leyda că este „înnebunit după piese moderne engleze şi americane (şi tot aşa după romane poliţiste bune)", rugîndu-l să-i trimită aşa ceva.

În noaptea de revelion îl felicită telefonic pe Prokofiev şi apoi se duce la Casa Cinematografiei. În ianuarie 1945 are loc premiera seriei I-a lui „Ivan cel Groaznic". Este un triumf. Ţara întreagă apreciază creaţia lui Eisenstein. „Pravda" publică un articol înflăcărat, semnat de Vîşnevski. Telefonul sună într-una la locuinţa lui, felicitările curg. Eisenstein e vesel. Mai tîrziu, o dată cu unele rezerve, vor veni şi elogiile străinătăţii. Îi va scrie felicitîndu-l Feuchtwanger, îi va telegrafia Chaplin : „«Ivan cel Groaznic» este cel mai mare film istoric care a fost creat vreodată. Atmosfera lui e formidabilă şi frumuseţea lui întrece tot ce s-a văzut pînă acum în cinematografie". Peste un an va primi, pentru seria I-a, premiul „Stalin".

Parcă, printr-un flux invers, apare în viaţa sa destinul eroului despre care şi-a realizat filmul. Dar bucuria este efemeră. Finalul va fi diferit. Ivan îşi încheie destinul într-o minunată realizare a visului de a ajunge la mare : „Pe mare aleargă valuri înspumate... Vrăjit, coboară spre valuri ţarul Ivan. Şi marea se potoleşte. Încet se pleacă la picioarele lui valurile. Şi-i mîngîie valurile picioarele..." Victoria împlinirii visurilor lui Ivan nu va fi cea a lui Eisenstein. Sfîrşitul vieţii sale va fi o tragică înfrîngere.

3 Şi visul se curmă

După succesul primei serii a lui „Ivan cel Groaznic", Eisenstein continuă să desăvîrşească seria a II-a a filmului, lucrează şi la proiectata parte a III-a şi, în acelaşi timp scrie noua sa carte, pe care o doreşte editată în Statele Unite. Preocupările sale sînt în continuare tot atît de variate : printre altele se pare că ar dori să editeze o revistă periodică de poveşti poliţiste.

Lucrează intens, mai ales spre sfîrşitul anului şi începutul lui 1946, la ultimele filmări şi la montajul filmului său. Seria a II-a are o uvertură în care introduce scenele din copilăria lui Ivan scoase din prima serie. Poate reamintindu-şi procedeul pe care-l văzuse cu douăzeci de ani în urmă la masa de montaj a Esfirei Şub, Eisenstein compune uvertura ca un potpuriu al temelor plastice şi dramatice din prima serie a filmului. Montajul, ca întotdeauna, este o muncă complicată, atent urmărită, o laborioasă construcţie a secvenţelor filmului. Abia acum — deşi a treia serie încă nu este decît începută — se conturează construcţia elaborată a întregului film pe care prima parte abia o lăsa să se întrevadă. Cînd vezi laolaltă cele două părţi ale filmului, remarcă Jay Leyda, constaţi cum „calităţile de

fastuoasă maiestate ale primei serii, care capătă un ton pasionat spre sfîrșitul lor, se dezvoltă spre chinurile incandescente și violența fizică a celei de a doua". Această „progresie stilistic calculată", notată de Leyda, o constată și Jean Mitry : „Este o alunecare progresivă de la static la dinamic... Cel mai extraordinar, după părerea mea, este că această alunecare... este inversă față de progresia dramatică. Prima parte, cu un caracter epic, este *tocmai* cea mai statică. A doua, esențialmente psihologică, este *dimpotrivă* cea mai dinamică. Acolo unde mișcarea este *acțiune violentă*, ea este figurată prin forme plastice, prin valori picturale. Acolo unde este *pasiune*, ea devine expresie și figurație *ritmică*. Niciodată încă nu a fost astfel exprimată mișcarea prin lipsa mișcării și imobilitatea aparentă tocmai prin mișcare". Realizarea unor asemenea coordonate de arhitectură a filmului, elaborarea lor în detalii, compoziția dramatică a fiecărui episod, fiecare avînd forma unor cîntece de o perfectă logică a construcției — acestea sînt acum preocupările lui Eisenstein.

Și în realizarea pînă la capăt a scopurilor vizate, îi vine în ajutor o întîmplare. Secvența petrecerii date de Ivan și a dansului opricinicilor nu fusese încă filmată. Nu se putuse filma la Alma-Ata, deoarece Prokofiev părăsise mai devreme orașul, iar aici, la Moscova, compozitorul bolnav nu reușise să scrie muzica fără de care filmarea nu se putea face. Vara, decorurile erau gata, dar filmarea se amînase din cauza muzicii. Trecuse și toamna și spre iarnă încă secvențele nu sînt filmate. În acest timp, Eisenstein asistă la Dom Kino la o conferință despre culoare în film. Discuția îl irită prin dezvăluirea lipsei spiritului creator în concepția despre culoare, dar cel mai tare îl enervează materialul documentar proiectat cu acest prilej. Vede filme în culori realizate în America și în Germania și este revoltat pentru simplismul lor cromatic. Însă „enervarea este un excelent stimul al creației". În continuarea proiecțiilor vede un documentar în culori despre conferința de la Potsdam. În mare, impresia despre culoare e aceeași. Dar sînt cadre care îi reanimă imaginația în legătură cu propriile sale idei despre culoare : interioare ale palatului Cecilienhof și aici aparatul cadrează, pe toată întinderea imaginii, un covor roșu și în diagonală un șir de fotolii

albe, capitonate în roșu. Eisenstein conchide : „Culoarea funcționează !" Apoi — pavilionul chinez de la Sans-Souci, și aici decorațiunile chinezești aurite reflectă puternic verdele din jur și albul scărilor. „Deci... roșul acționează. Auriul arată și el bine. Și, desigur, negrul la fel. Albastrul ar putea acționa la fel. Poate că merită riscul unei încercări." O încercare poate fi făcută tocmai în acest moment. Petrecerea din „Ivan" încă așteaptă să fie filmată. Ea trebuie să izbucnească ca o explozie între secvența întunecată a conspirației împotriva țarului și secvența sumbră a încercării de asasinare a lui (filmate anterior la Alma-Ata). „De ce nu ar putea fi explozia aceasta în culoare ? Culoarea ar participa la explozia dansului. Și apoi, la sfîrșitul petrecerii, topindu-se imperceptibil înapoi în negru și alb, tonul tragic al morții accidentale a prințului Vladimir Andreevici, omorît de ucigașul trimis de mama sa să-l asasineze pe țar... Și cum se amestecă — în stilul și spiritul meu — negrul sutanelor din scena precedentă cu aurul veșmintelor opricinicilor și apoi negrul sutanelor opricinicilor cu aurul din catifelele lui Vladimir și, mai cu seamă, întreaga masă a opricinicilor în sutane negre cu negrul care inundă interiorul catedralei, în care negrul mai negru al umbrelor lor amestecat cu un geamăt abia auzit este înghițit de întunecimea cavității catedralei, o dată cu Vladimir încă invocînd patetic și neajutorat..."

Soluția găsită aici urmează linia gîndirii sale despre culoarea în film, formulată încă din 1937, cînd nota că în căutările pentru soluționarea formulei cromatice a cinematografiei trebuie să te adresezi nu picturii, cum o fac toți, ci să te orientezi spre „literatura galantă și... spre filmul monocolor".

„Principiul de bază — afirmă Eisenstein — constă în a separa culoarea de purtătorul ei obligatoriu, a o duce la o senzație generalizată, urmînd ca apoi această senzație generalizată să devină din nou legată de obiect." Interesant este că, ivită din întîmplarea descrisă — la care se adaugă o altă întîmplare, anume găsirea unei cantități reduse de peliculă color, captură de război — soluția cromatică complicată din „Ivan cel Groaznic" se înscrie organic în structura filmului. Eisenstein folosise în filmările făcute în prealabil — intuind nu posibilitatea unor viitoare filmări

colore, ci mai degrabă probabil necesitatea culorii în filmul său — obiectele purtătoare ale culorii : luminările arzînde și cămășile opricinicilor — culoarea roșie, hainele de ceremonial — auriul, sutanele opricinicilor și ale țarului — negrul și fresca de pe bolta sălii — albastrul. Prima fază din principiul de bază enunțat mai sus este deci prealabilă chiar folosirii culorii. Faza a doua — culoarea devine purtătoarea unei senzații generalizate : roșul — tema complotului și a răzbunării, auriul — tema orgiei, negrul — cea a morții, iar albastrul rămîne „tema țarului". În a treia fază culoarea devine din nou legată de obiect prin acea construcție de contrapunct denumită în altă parte „dramaturgia culorii". Folosită astfel, culoarea este în „Ivan cel Groaznic" un mijloc de pătrundere în universul interior al eroului, un mijloc de investigație psihologică deci. Nu *spectacolul* dansului opricinicilor este esențial aici, ci psihologia lui Ivan, care ne apare acum mai clară, pentru că dinamica culorilor reproduce pe cea a frămîntărilor eroului. Culoarea nu mai este un ornament, ci expresie a emoțiilor.

În septembrie 1945, Einsestein dorește brusc din nou să reintre în posesia materialului filmului mexican. Obsesia aceasta, continuu latentă, devine din cînd în cînd acută, în cele mai neașteptate momente, adeseori în plină febră creatoare la un film. O nouă cascadă de telegrame pornește prin lume, între continente.

Începutul lui ianuarie 1946 îl găsește în plină muncă la finisarea lui „Ivan". Continuă lucrul la carte și face în această perioadă bilanțul teoretic al celor douăzeci de ani de creație, detectează legăturile intime care se întind de la „Ivan" pînă la „Potemkin". Intenționează să-și ia o vacanță îndată după terminarea filmului, pentru a-și putea desăvîrși cartea din care trei sferturi sînt acum gata pentru tipar.

În februarie seria a doua este terminată. Într-o seară Eisenstein face ultimul retuș la film. Pentru ultima dată ia în mînă filmul la care lucrase cinci ani. Pe la ora zece și jumătate pleacă de aci la sărbătorirea sa cu prilejul decernării premiului „Stalin" pentru prima serie. Dansează. Dansează tocmai cu Vera Marețkaia cînd, deodată, în jurul

orei două, se prăbușește : un infarct al miocardului. Linia neîntreruptă a unui dans macabru pornind într-un arabesc capricios de la momentul de fericită împlinire al desăvîrșirii operei în acea ultimă seară în cabina de montaj, trecînd în continuare prin sala petrecerii, unde se prelungește în mișcarea trepidantă, plină de viață a fox-trot-ului, se termină în această alunecare în brațele morții. Între primul și ultimul moment au trecut doar cîteva ceasuri...

Dar boala nu-l ucide. O fantastică vitalitate care învinsese pe plan moral atîtea lovituri — ele însele probabil cauze succesiv acumulate ale acestui atac de cord — biruie acum criza. Inima continuă să bată. Dar filmul nu va mai fi niciodată terminat.

XIV. ANI DE MEDITAȚIE

„Cîmpurile vizuale ale ochilor iepurelui se întretaie după ceafă. Iepurele vede în spatele său... Iepurele are în fața sa un fragment de spațiu invizibil... El nu vede lumea ca noi. Oaia are ochii dispuși astfel încît cîmpurile sale vizuale nu converg. Ea vede două lumi, una dreaptă și alta stîngă, care nu coincid niciodată.

Un fel deosebit de a vedea atrage după sine și rezultate diferite în privința imaginii vizuale. Fără a mai vorbi despre transformarea *acestei percepții într-un mod de a vedea*, apoi într-un *punct de vedere*, cînd de la iepure și oaie ne ridicăm la om și la ambianța factorilor sociali care, în cele din urmă, duc la o *concepție asupra lumii*.

Cum este așezat ochiul — ochiul minții în cazul nostru? Cum privește acest ochi? Cum vede acest ochi? Acest ochi care nu este ochiul oricui..."

EISENSTEIN

Eisenstein este internat în spitalul Kremlinului și imobilizat în pat meditează. Peste cîteva săptămîni le spune unor prieteni că, în ciuda insistenței medicului, care îi ceruse să nu se miște după căderea din timpul dansului, încăpățînat, se sculase totuși singur și mersese fără sprijin pînă la mașină. „Acum am murit! Doctorii spun că, potrivit tuturor regulilor, nu mai pot fi în viață. Așa că acesta este un post-scriptum pentru mine și este minunat. Acum pot face orice vreau." În martie i se permite să se așeze într-un fotoliu, apoi, peste alte zile, să facă primii pași: „Îmi pare rău că programul nu cuprinde toate gesturile unui bebeluș — de pildă acea născocire specială prin care sugacii își procură laptele natural... dar nu poți obține totul în viață".

Cere să i se aducă cărți în spital, citește foarte mult. La începutul lui mai i se spune că mai trebuie să rămînă doar două săptămîni. Pe la sfîrșitul lunii părăsește spitalul și este trimis într-un sanatoriu. În iunie se reîntoarce în vila lui de lîngă Moscova.

În perioada aceasta meditează mult. Primește încă în spital vizita lui Prokofiev. După primele schimburi de cuvinte Eisenstein — care față de alții nu vorbește decît glumind despre boala sa — îi spune compozitorului, amar de data aceasta: „Cînd viața s-a sfîrșit, rămîne doar un post-scriptum". Prokofiev nu poate să nu înțeleagă amărăciunea acestui om activ, condamnat acum la inactivitate. Îi propune de aceea să scrie un post-scriptum util: să-și redacteze memoriile; ele vor fi desigur o lectură interesantă și folositoare. Poate că și sub acest imbold începe Eisenstein să-și scrie acum amintirile. „Oare va avea cineva nevoie de acestea în afară de mine? Asta n-are importanță. De data asta am nevoie eu înainte de toate... Toate acestea trebuie să le scriu, dar numai pentru a face să treacă timpul, urmărind un alt timp, acela ce s-a pierdut în trecut... Dacă sînt necesare, le vor tipări. De nu — le vor descoperi în «moștenirea mea literară». Dar poate că totuși vor fi utile..."

Reîncepe apoi să lucreze la cartea sa. În iulie dă un interviu radiodifuzat în Statele Unite: „Îmi folosesc timpul, și cum dispun acum de mult, lucrez la cele două cărți ale mele". Primește știrea că ediția engleză și americană a cărții sale au dispărut „într-o clipă". Poșta îi aduce o ediție spaniolă-argentiniană; află că ea a fost editată și în japoneză... Dar Aragon, care-l vizitează în această perioadă, duce cu el vestea unei profunde îngrijorări pe care i-o pricinuise starea sănătății lui Eisenstein.

La 4 septembrie 1946 însă izbucnește furtuna. Seria a II-a a lui „Ivan cel Groaznic" va fi interzisă (interdicție asupra căreia se va reveni abia cu 12 ani mai tîrziu, cînd omenirea va putea, în sfîrșit, vedea capodopera eisensteiniană). I se imputa lui Eisenstein că a dat dovadă de ignoranță în redarea faptelor istorice, prezentîndu-l pe Ivan cel Groaznic nu ca pe un om cu caracter și cu voință de fier, ci drept un om slab și lipsit de voință, ceva asemănător cu Hamlet, că a avut o atitudine ușuratică și lipsită de conștiinciozitate la realizarea filmului.

Mai tîrziu Eisenstein este chemat — la cererea sa — împreună cu Cerkasov, la Stalin. În urma acestei convorbiri pare-se că Eisenstein este autorizat să continue munca la film, modificîndu-l în lumina cerințelor ce i-au fost

sugerate. La 14 martie 1947 îi telegrafiază lui Jay Leyda : „Totul este *okay*, continui să lucrez Ivan".

Dar Eisenstein își găsise încă înainte de aceasta, singur, resursele necesare continuării creației sale. La 30 septembrie vitalitatea artistului, minată din rădăcini de grava boală cardiacă, izbîndește o dată mai mult : în această zi pune pe hîrtie primele însemnări pentru un nou film pe care dorește să-l realizeze : un poem epic, în culori, despre Moscova.

1 Genealogia în culori a „Moscovei 800"

„Pentru că tocmai culoarea, culoarea și iarăși culoarea, pînă la urma urmei, este cea care rezolvă problema proporției și a reprezentării în realizarea unei unități generale a factorilor sonori și vizuali."

EISENSTEIN

Filmul proiectat se intitulează „Moscova 800". Este o nouă, o ultimă pulsație a circuitului vital început în Mexic, continuat apoi la Fergana. O pasăre Phoenix ce renaște continuu din propria-i cenușă, o năzuință devenită perenă, dar rămasă totdeauna doar năzuință, frîntă fiind mereu, la fiecare reînviere a ei, înainte de a se putea împlini.

Filmul se naște în imaginația realizatorului ca o simfonie a culorilor. Și totodată ca un summum al acumulărilor emoționale și al găsirilor artistice din viața sa. Manuscrisul despre „Moscova 800" începe cu notarea acelei prime impresii a trenului din gara Smolensk în anul 1920. Eisenstein o notează la punctul 1 al manuscrisului sub titlul „Impresia inițială" și adaugă : „Premisă din care se va naște ulterior o senzație generalizată ce va străbate apoi, ca Proteu, prin cele mai neașteptate rezolvări imagistice și situații izolate". Apoi, după ce notează sumar istoricul acestei teme a fatalității prezentă în toate filmele sale, schițează o istorie a genealogiei culorii în creația sa (începînd cu „Potemkin"). În felul acesta apare, evident, sensul pe care noul film va trebui să-l aibă, de încoronare

a întregii opere a unei vieți. Concepția despre acest nou film corespunde cu imaginea, ciudată prin neașteptatul ei, pe care Eisenstein și-o face despre cinematografia viitorului. Viziunea sa asupra filmului cuprinde bătăile largi de aripi ale unui geniu vizionar, care într-o operă vrea să împreune : sunet, culoare, imagine literară, muzicală și plastică, pentru a crea instrumentul nou al unei arte și totodată prima capodoperă compusă la acest instrument. Dorește, în „Moscova 800", „cea mai pronunțată ascuțire a conflictului dintre forțele sociale, exprimată prin personaje vii, perfect și complet conturate sub raport psihologic, în situații și atitudini superdramatice".

Viziunea filmului este amețitoare : „Aci culoarea acționează cu întreg spectrul — în culorile curcubeului. Mai întîi prin gamele izolate ale culorilor componente. Apoi printr-un ansamblu multicolor — ziua noastră de astăzi și de mîine. Iar tema funestă a negrului trebuie desfășurată ca temă a întunecimii reprezentate de forțele sumbre în luptă de-a lungul a 800 de ani cu părțile luminoase ale culorilor spectrului și zdrobite în cele din urmă de strălucirea jocurilor de artificii lansate pentru sărbătorirea gloriei noastre... Pentru «Moscova 800», ca temă, privită nu sub aspect biografic personal, ci *cosmic* (sub un dublu aspect : ca biografie... a orașului și ca biografie a personajelor acțiunii care depășesc limitele unei generații, ca lungi coloane volta de ginți), nu trebuie luată ca bază schema individuală a spectrului și a caracteristicii tonale ca în «Pușkin»... Ci un spectru de natură comună, de bază, general — spectrul «veșnic !». *Spectrul ca atare. Cele șapte* culori ale sale". Se adaugă la aceasta existența și ordonarea în film a celor cinci elemente de bază : focul, apa, aerul, pămîntul, lemnul. Apoi se îmbină culorile spectrului cu elementele de bază. Roșu — incendiul din 1812, Armata Roșie, Focul, Stelele Kremlinului... Verde — pămîntul, lupta pentru „pămîntul nostru"... Albastru — apa, marea Moscovei, „ca ocean al belșugului revărsîndu-se sub presiunea cincinalelor"... Combinațiile continuă, înglobînd lupta forțelor negre și roșii, „o luptă seculară marcată sub forme spectrale". Aerul — păsările de oțel ale aviației ; lemnul — din care era clădită Moscova. Dar intervin prin „metoda de asociație a tranzițiilor reciproce" noi culori ;

aurul — cupolele aurite sau metalul turnat în jerbe scînteietoare, care face tranziția spre Moscova industrială, portocalie.

Se conglomerează aici experiența întregii opere. Teme vechi revin, se modifică printr-un metabolism propriu : acum, de pildă, revărsarea luminii alungă întunericul, pe cînd în „Bejin Lug“ Stepok era raza de lumină care se stingea în împărățimea întunericului. Construcția mexicană revine și ea : filmul are șapte părți — corespunzătoare culorilor curcubeului — încadrate simetric de un prolog (o parte paradisiacă, curcubeul începutului, corespunzător caracterului patriarhal al genezei) și un epilog (în culorile curcubeului ard focurile artificiilor de Ziua Victoriei). Curcubeul prologului se îneacă în fumul negru al tătarilor și, prin repetare inversă, în epilog curcubeul victoriei alungă hoarda neagră a fasciștilor. Între acești doi piloni, cele șapte episoade intermediare se succed prin gamele corespunzătoare ale conflictului cu negrul.

Personajele străbat — aceleași, dar mereu în altă ipostază — întreaga istorie. Eroina este o țesătoare și este simbolul întregii Moscove, așa cum Soldadera era Mexicul. De la fus, pînă la fabrica textilă. La fel și celelalte personaje. Toate — interpretate de-a lungul veacurilor și zugrăvite de aceiași actori — rămîn ele însele, multiplicîndu-se totodată într-o galerie de personaje, cu psihologia lor diferențiată, purtători ai unor trăsături individuale, și totodată generalizate, ale unor oameni concreți și ale omenirii. Construcției dramatice din „Que viva Mexico !“ i se suprapune acum, împletindu-se ca într-o simbioză, principiul de construcție după care a fost montată uvertura la seria a II-a din „Ivan cel Groaznic“. „Pe lîngă aceasta, personajele, împreună cu mediul înconjurător, reproduc scenele de șoc... din prima serie. Tot un astfel de contrapunct neobișnuit să se facă și aici. Dar, *en grand ! Et en forme libre.*“

Deocamdată, Eisenstein face o improvizație liberă *en grand* cu toate aceste teme. Proiectul rămîne însă la stadiul său incipient. Dorește, înainte de toate, să termine „Ivan“ și după convalescență speră ca în toamnă să-l poată relua. Numai boala îl împiedică să reînceapă munca la ultima parte a filmului său.

„Moscova 800“, reluarea după un deceniu al unui vechi proiect, va rămîne pînă la urmă un vis fantastic nerealizat.

2 *Prin vîltoarea frunzelor uscate*

> „Autorul care semnează articolul de față este autorul «temei sale». Și deși s-ar părea că tematica lucrărilor sale, de-a lungul a două decenii, galopează prin domenii cu totul diferite... el este totuși autorul unei teme unice.“
>
> EISENSTEIN

Pauza forțată, inactivitatea la care îl obligă boala îl irită desigur pe acest om obișnuit să lucreze enorm și adeseori la mai multe lucruri deodată. Dar se și bucură totodată pentru că acesta este un prilej unic de a medita asupra lucrurilor din jur, asupra vieții sale. Acum o va putea înțelege. Roadele meditației se dovedesc însă a fi triste : „Ei bine, acum pot mărturisi : nu am înțeles nimic. Nici viața. Nici pe mine. Nici cei patruzeci și opt de ani trăiți de mine. Nimic, decît poate un singur lucru. Că am trecut prin viață în goană. Că nu m-am uitat nici în dreapta, nici în stînga... Atenția mi-era oprită totdeauna asupra clipei. Ca și cum m-aș fi grăbit undeva. Ca și cum n-aș fi vrut să întîrzii. Ca și cum aș fi vrut să ajung acolo. Ca și cum aș fi vrut imediat să gonesc mai departe. Ca din fereastra trenului văd trecînd în fugă imaginile copilăriei mele, aventurile tinereții, evenimentele maturității... Și deodată mă străfulgeră groaznica revelație. Totul mi-a alunecat printre degete ! N-am știut să apuc, să păstrez...“

Amintirile curg, potop de imagini, și nasc toate o întrebare dureroasă : „Oare am trăit într-adevăr ? Sau am gonit doar neîntrerupt... ?“ Nu, a trăit, constată, cu bucurii și chinuri, dar viu. Și n-ar schimba cu nimeni viața sa, care acum i se pare atît de plină, încît îl apucă o poftă nebună de a-i imobiliza clipele, de a le evoca. O nouă tristețe. Încearcă să rețină fiecare amănunt „care pleacă“. Are sen-

zația timpului care se pierde, s-a pierdut, în alunecarea spre trecut. Își amintește de aserțiunea unui anglo-saxon care spunea că trăim de parcă am avea în față un milion de ani... Poți trăi acumulînd în tine timpul, sau cheltuindu-l rațional, sau nerațional, sau, în sfîrșit, pierzîndu-l. Este tocmai senzația pe care o încearcă. Își trăiește cu intensitate drama.

Își cercetează în același timp și opera, meditează asupra ei. Dar am temeiuri să presupun că și în operă se caută acum tot pe sine. (Face, de pildă, în această perioadă, o asemenea afirmație : „...și tocmai de aceea în geneza operei, așa cum se întîmplă deseori, se reflectă nu numai faptele, ci și dinamica procesului de creație".)

Se gîndește acum mult la moarte. Și la nemurire. Caută urmele temei morții în propria sa operă. Și se gîndește, poate, că implacabilitatea oarbă, care înaintează fatal în toate operele sale mereu sub altă înfățișare, a pătruns acum și în viața lui. Infarctul, cu aceeași oarbă fatalitate implacabilă, l-a asediat de atîtea ori, l-a izbit acum grav și înaintează, înaintează pentru a lovi mortal cine știe cît de curînd. Își amintește poate, acum, că cineva îi prezisese odată că va muri la vîrsta de cincizeci de ani. O aniversare care se apropie.

Ideea morții, a nemuririi se leagă de cea a unității dintre om și materie, de tema armoniei. Își privește propria operă și constată că ea este dominată de o singură idee, de o singură temă. Toate filmele sale cuprind aceeași imagine : întruchiparea ideii finale a realizării unității. În toate timpurile cărora se adresează filmele sale, ev mediu, renaștere sau contemporaneitate, în orice țară s-ar petrece acțiunea lor, Rusia, Mexic, Uzbekistan sau America, tema rămîne mereu aceeași. Fie că e vorba de unitatea național-patriotică, ca în „Nevski", de stat, ca în „Ivan", fie de unitatea unei mase („Potemkin"), o unitate economică a unui colectiv, ca în „Vechiul și Noul", sau cea de peste generații a unei comunități (în „Canalul Fergana") — tema e aceeași. Uneori, ea apare răsturnată, prin negația ei : tragediile individualismului în „O tragedie americană" sau „Maiestatea neagră". Oricum, tema este aceeași, unică de-a lungul întregii opere : cea a unității, a armoniei.

Temă unică și poate și — dacă nu unic — oricum esențialul mobil psihologic. Am mai avut prilejul să vorbim despre vanitatea artistului care devenise stimul important în creația sa, despre răzvrătirea împotriva tatălui sau nașterea acelui gînd : „cu ce sînt mai prejos ?" care i-a dat mereu un impuls. Acum Eisenstein constată iarăși că astfel s-a adunat „acest material biografic întortocheat, atît de liniștitor pentru vanitate".

Lucian Blaga remarca faptul că „Don Juan nu are o mie de pasiuni mărunte, ci o singură pasiune virtuală". Și, parcă într-un dialog cu această idee, notează Eisenstein : „De ce să admitem donjuanismul numai în dragoste ? Desigur că el există mult mai mult și în toate domeniile. Și în primul rînd tocmai în acelea unde lucrurile sînt legate de astfel de probleme ca «succesul», «aprecierea», «victoriile», tot atît de clar ca în domeniul arenelor de dragoste".

Meditațiile din această perioadă îl fac să recunoască stimulii psihologici, emoționali ai dezvoltării sale, calea exactă a drumului pe care l-a urmat. Eisenstein încearcă într-o chinuitoare cazna să se înțeleagă, să-și facă bilanțul existenței. Viața care i-a scăpat printre degete, prin care a umblat ca Peer Gynt prin vîltoarea frunzelor uscate — gîndurile sale neîmplinite. Și, fără doar și poate, bilanțul, care cuprinde multe și esențiale victorii, îi redeschide durerile numeroaselor tragedii pe care le-a trăit și le trăiește și acum chiar, prin interdicția lui „Ivan".

Însă „și de data aceasta încerc să înving moartea prin ironie".

3 *„Trebuie să te grăbești"*

Deși constată cu amărăciune că o viață întreagă s-a grăbit, acum, în amurg, Eisenstein repetă mereu : „Trebuie să te grăbești ! Grabă ! Grabă !" Dar acum este o altă goană, este una împotriva morții căreia trebuie să-i smulgă zile, ceasuri folosite cu un rost.

În ianuarie — sîntem în 1947 — se simte mai bine, totuşi cel mai mic efort îl obligă să revină la pat. Speră însă să-şi poată relua „o formă umană" într-o lună-două.

Nu renunţă nici acum la activitatea sa profesorală. În timpul acelui ianuarie, studenţii îşi dau examenele la el acasă, profesorul neputînd merge la institut. Şi-şi va continua profesoratul şi în lunile următoare.[1]

După 15 ani, vede acum, în sfîrşit, o parte din materialul filmat de el în Mexic, dar ciopîrţit şi mutilat în două din filmele confecţionate pe baza lui : „Furtună deasupra Mexicului" şi „Timp în soare", film alcătuit de Mary Seton. Vizionarea este dureroasă pentru artistul care voia să folosească cu totul altminteri aceste materiale realizate cu sînge.

Vitalitatea caracteristică îl ajută să-şi continue existenţa chinuită de încremenirea în pat la care este condamnat. Plănuieşte să reia „Ivan" în septembrie sau octombrie. În genere, îşi stabileşte cîte un nou termen de reluare a muncii ori de cîte ori cel fixat înainte se dovedeşte a fi fost o iluzie. Îşi continuă activitatea teoretică : pregăteşte volumul pentru America, „Film Form" (la 4 decembrie îi aprobă titlul), se preocupă de organizarea unui sector cinematografic la Institutul de istoria artelor al Academiei şi este numit şeful acestui sector, face planuri de călătorii în străinătate pentru lunile următoare, scrie studii noi teoretice... Îl chinuie, îl macină gîndul că „estetica mondială a făcut atît de puţin pînă în prezent, atît de lamentabil de puţin pentru a permite omului să devină stăpînul mijloacelor, al posibilităţilor pe care le oferă cinematografia !"

Boala îl împresoară : într-o zi scrie cu înfrigurare cînd, deodată, mîna slăbeşte brusc şi peniţa alunecă şi înscrie un ciudat zigzag. Cu sînge rece, Eisenstein ia un creion roşu, însemnă cu o săgeată linia frîntă de pe manuscris şi scrie în dreptul ei : „Acesta este graficul bolii mele". Împlineşte 50 de ani la 23 ianuarie 1948. Prezicerea a fost oare eronată ? Peste puţine zile, la 10 februarie, scrie un studiu despre culoare. Desenează totodată un ciudat labirint, asemănător cu acel joc pentru copii în al cărui grafic complicat trebuie să găseşti calea care duce din centru în afară spre ieşire. Este un desen ce sugerează însă încurcarea într-un labirint fără de ieşire. Apoi scrie. Linia scrisului se frînge din nou într-un loc. Creionul roşu însemnă : „Atac". Atac de inimă. Apoi atacul se repetă. Şi în aceeaşi seară inima se opreşte.

[1] De curînd prof. A. R. Luria din Moscova a adus la cunoştinţă faptul că Eisenstein a pregătit şi *scris* un curs despre psihologia muncii de creaţie, dar moartea l-a împiedicat să-şi ţină cursul la Universitatea din Moscova.

Sînt mai multe versiuni despre moartea sa. V. Sklovski şi M. Seton susţin că a murit singur în casă, încercînd poate să-i deschidă uşa lui Strauch care sunase. Strauch însă afirmă că nu era singur în locuinţa sa, unde se afla şi o femeie care-l îngrijea. Unii spun că o criză cardiacă l-a răpus încercînd să meargă prin cameră, alţii că totul s-ar fi întîmplat în timp ce voia să deschidă aparatul de radio...[1] Chiar şi prin moartea sa Eisenstein continuă să dea naştere la contradicţii, la polemici.

Dar ce importanţă mai au toate acestea cînd, la 11 februarie 1948, o asemenea minte a încetat să gîndească şi cînd în cîteva secunde celulele acestui creier au început să se descompună ? În acest februarie 1965 Eisenstein ar fi putut avea doar 67 de ani ! Şi sînt acum aproape două decenii de cînd nu există ! Ce ar fi putut aduce culturii umanităţii aceste două decenii dacă moartea n-ar fi curmat creaţia unui geniu ?

[1] Recent mi s-a comunicat şi o a patra variantă, cu totul diferită, tot din partea unui martor direct.

XV. REQUIEM

Sonia : „Sărmane, sărmane unchiule Vania !... Tu n-ai cunoscut liniștea în viață..."

CEHOV

S-a imputat adeseori lui Eisenstein că opera sa are răceala rocii, a mineralizării unor idei înghețate în forme complicate și cu totul lipsite de căldură. Imputarea se datora adeseori relei voinți, uneori neînțelegerii, adică nesesizării acestei combustii atît de neobișnuit de puternice, în care pasiunea devenea propria ei hipertrofie, hiperbola devenea atît de imensă, încît hieraticul ei supăra bunul simț comun. Așa cum mulți nu au putut niciodată înțelege de ce Whitmann afirma că el cuprinde, și în același timp este, fiecare eveniment petrecut în oameni, în lume, în Cosmos. Opera lui Eisenstein — cu toate scăderile ei, cu toate sterilitățile unor experiențe prea cerebrale și nereușite pe care uneori le conține — este irigată cu sînge. Sînge fierbinte, viu. Sîngele unei pasiuni totdeauna în incandescență, care explodează și, pulverizată, se răspîndește în jerbe cu strălucirea unor constelații ce îi inundă opera. Atunci cei care nu aveau ochi să vadă, sau nu voiau să-i folosească, confundau lumina galaxică cu sclipirea unor oarecari ștrasuri. Așa devine Eisenstein „formalist". Anume în ochii celor care nu văd, ei înșiși, decît forma în care strălucește magnific ideea. În aceste cazuri, Eisenstein le răspundea cu o sublimă ironie, din care criticiștii, sclavi ai ceremoniei, nu au înțeles iarăși decît forma, rămînînd satisfăcuți de recunoașterea „greșelilor". Sensul ironic al acestor răspunsuri îl va descifra doar posteritatea.

Cum putea fi „rece" opera născută din clocotul unei tragedii care-l măcina : o armonie și o unitate interioară spre care năzuia, dar pe care conjunctura în care a creat a condamnat-o perpetuu la imposibilitatea de a se realiza, iscînd în artist un „patos tragic, o dedublare interioară".

Ce tragedie cumplită a trebuit să trăiască acest om — împiedicat atît de des și cu atîta cruzime să creeze — cînd trăia chiar evenimentele curente ale vieții cotidiene la o neobișnuită intensitate, dînd celui mai mic accident obișnuit, casnic, sensuri dramatice generalizatoare : „Lumina se stinge pentru a se economisi energia electrică. Pentru mine nu e numai atît. Stingerea luminii înseamnă cufundarea în întuneric. Un telefon scos din priză înseamnă o rupere de lume. Întîrzierea banilor (atît de des !) înseamnă spectrul mizeriei. Și totul în mare (cu majuscule). Și totul resimțit foarte acut. Orice fleac tinde să se transforme aproape instantaneu în generalizare. S-a rupt un nasture — deodată te simți zdrențăros. Îți scapă un nume — ți se pare că a început procesul de «descompunere a conștiinței și pierderea memoriei» etc. Privite dinafară, toate acestea par poate foarte amuzante. A trăi însă cu ele e cît se poate de chinuitor". Prin ce a trebuit să treacă omul acesta supus atîtor lovituri — și nu unor „fleacuri" — atîtor autentice tragedii ? În opera sa vede totul în proporții gigantice, cosmice și în legătură cu aceasta este și ceea ce numește chiar el „lipsa de omenie a sistemului de imagini groaznice" (deși această obsesie a cruzimilor trebuie să aibă și o altă explicație). Mărturisește că interesul său în cercetarea fenomenelor „se stinge îndată ce lucrurile ajung la pragul stadiului de dezvoltare omenesc îngust". Se află mereu „undeva, la nivelul păianjenului înțelept". De aceea, de pildă, tema care revine constant în opera sa, aceea a răzbunării, este văzută printr-o optică aparte : răzbunarea este, pur și simplu, o „reacție, ca o anexă parțială a legii generale a egalității acțiunii, ca rezistența care dictează pendulului mișcarea de oscilare".

Urmărește totdeauna în filmele sale reducția la esențe. Obișnuia să spună în glumă că regizorul este dator să se gîndească înainte de toate la ce *nu trebuie* să arate și atunci îi va deveni clar ce anume *trebuie* să arate. Urmărind filmele sale, vom constata — de exemplu — o

esențializare simbolică prin prezența permanentă a celor trei elemente de bază : apa (marea din „Potemkin", așteptarea ploii din „Vechiul și Noul", zăpada și lacul în care se prăbușesc teutonii, în „Nevski", apa din proiectul despre Fergana, zăpezile din filmul despre Pușkin sau din „Ivan cel Groaznic" în care și marea este o temă de bază), focul (salvele de puști și de tun din „Potemkin", precum și lumînarea din mîna lui Vakulinciuk, incendiile din „Bejin Lug" și „Nevski", torțele de aici, lumînările minuțios orchestrate din „Ivan"), pămîntul (legătura cu țărmul din „Potemkin", problema pămîntului din „Vechiul și Noul", lupta pentru integritatea pămîntului țării în „Nevski", pentru întinderea lui în „Ivan" etc.). Apoi tema perpetuă a morții și a genezei, care apare atît de des în opera sa.

Se spune azi că filmul contemporan este o depășire calitativă a cinematografiei eisensteiniene. Dar să vedem faptele : Orson Welles, unul din cei mai de seamă realizatori contemporani, a întreținut cu Eisenstein o lungă și importantă corespondență de principii (încă inedită), despre care vorbește cu evlavie ; realizatorul american Elia Kazan mărturisește a fi fost puternic influențat de Eisenstein, Jean Luc Godard, una din cele mai proeminente personalități ale filmului contemporan, compune în „Carabinierii" o întreagă secvență — referire omagială la „Potemkin" ; „...pe Eisenstein îl socotim maestrul nostru", declară Naumov : în Italia, lucrările sale l-au influențat pe Umberto Barbaro și ele au devenit un punct de pornire al studiului tinerilor cineaști ai generației actuale ; într-o scrisoare ce mi-a trimis-o, Henri Colpi analizează atent influența netă și ușor detectabilă pe care Eisenstein a avut-o asupra sa și, arătînd cîteva din procedeele artistice de bază folosite de el în „O absență îndelungată" și în „Codin", îmi declară că „știu, cu toată luciditatea, că procedeul pe care-l folosesc vine direct de la Eisenstein, că acest procedeu este pentru mine o estetică. Și chiar o etică... Pe scurt, atît în detalii, cît și în aspectele cele mai generale, îmi recunosc o mare datorie față de Eisenstein" ; Alain Resnais se declară undeva nu numai admirator, dar și înrudit cu Eisenstein și, din aceeași scrisoare a lui Colpi, bun prieten al său, desprindem : „există... un regizor francez care se gîndește mult la Eisenstein : este Alain Resnais. Alain Resnais îl iubește pe Eisenstein, a citit și a meditat asupra lucrărilor lui... Și, după propria sa mărturisire, Alain Resnais, ale cărui filme tind spre o sinteză audio-vizuală, ar vrea să facă o dată, în curînd, un fel de operă cinematografică, un fel de operă «à la Nevski», «à la Ivan«, după propriile sale cuvinte" ; Antonioni urmează, pe alte planuri, la altă sensibilitate, ideile lui Eisenstein privind legile riguroase ale construcției filmului și chiar mai mult decît atît : trenul acela care trece prin cadru în timpul sărutului dintre Sandro și Claudia („Aventura") nu este o rezonanță a montajului atracțiunilor — evident la nivelul sensibilității contemporane — după cum nu recunoaștem în ideile „Deșertului roșu" pe cele ale lui Eisenstein despre culoare ?

Și ce poate fi omagiu mai impresionant adus perenității operei lui Eisenstein decît că astăzi, încă, chiar filmele sale *mute* rulează săptămîni în șir și că o televiziune a folosit caracterul pasionant al „Crucișătorului Potemkin" pentru a crea suspensul necesar plasării unor reclame : scena tragică a funeraliilor lui Vakulinciuk era întreruptă brusc după apariția inscripției : „pentru o farfurie cu ciorbă", pentru a face loc unei reclame de supă concentrată, scena de pe scară era oprită pe cizmele cazacilor, pentru inserția unei reclame de încălțăminte și cînd, în timpul represiunii de pe aceeași scară, apărea celebrul cadru al mamei cu ochelarii sparți de glonte, publicitatea survenea pe dată : „Asta nu se putea întîmpla cu noile lentile de contact !"

Poate că unii se indignează de asemenea sacrilegii. Eisenstein, sînt convins, ar fi rîs în hohote văzîndu-le și s-ar fi bucurat ca de cea mai elocventă dovadă a succesului sigur, în timp, al filmului său.

*

* *

Am urmărit viața sa tragică ca o materializare a legendelor lui Sisif și a Danaidelor deopotrivă. Căznindu-se să ridice în vîrful muntelui fără răgaz stînca care se prăvălește din nou, de fiecare dată și încercînd neîncetat să

ajungă la împlinirea a ceea ce, cu orice caznă, nu poate fi împlinit. Și chinul unui Tantal l-a cunoscut veșnic însetatul artist, al cărui destin poate fi asemuit, iată, cu atîtea coșmaruri ale minții omenești închipuindu-și suferințele Infernului. Este uriaș pentru că, deși nerealizat, a rămas și astăzi încă cel mai mare dintre artiștii acestei a șaptea arte. Creator al atîtor legende, a fost el însuși eroul unora, întruchipînd mituri tragice și mărețe ale omenirii.

Era o iarnă grea în acel februarie 1948 cînd a fost înmormîntat Eisenstein.

Atunci la Moscova cîteva lopeți au săpat în scoarța planetei noastre pentru a-i face loc unuia dintre cei mai străluciți reprezentanți ai speciei umane care s-a născut pe suprafața ei.

Dar peste ani, și poate peste secole, din întunericul sălilor cinematografice, ne vom zîmbi unul altuia, cei care am cunoscut marile bucurii ale întîlnirilor cu Maiestatea Sa Eisenstein.

București, decembrie 1961 — mai 1965

NOTA BIBLIOGRAFICA

Bibliografia problemei Eisenstein este paradoxală. Nici unui cineast din lume, în afara lui Chaplin, nu i s-au închinat atîtea studii. În același timp însă lucrările biografice și monografice, de sinteză, sînt uimitor de puține.

O voluminoasă biografie semnată de Mary Seton („The Bodley Head, London, 1952) este, în fond, pînă azi singura lucrare a genului. Cuprinzătoare, conținînd numeroase date și documente biografice, ea suferă de două neajunsuri capitale ; pe lîngă o interpretare cît se poate de subiectivă a autoarei — o încercare simplistă și de aceea deformantă de analiză freudiană și totodată o convingere, nejustificată de fapte, despre caracterul mistic al realizatorului — biografia Mariei Seton conține afirmații greșite, erori de informație, care impun rezervă asupra lucrării. Ea este, în multe, contestată de cei care l-au cunoscut bine pe Eisenstein. Mai există biografia semnată de suedezul Bengt Idestam-Almaquist (Robin Hood) (Stockholm, 1951), care însă, din cauza limbii, nu-mi este accesibilă și nici altor cercetători ai vieții artistului (cercetătorii sovietici pe care i-am consultat afirmă categoric lipsa de obiectivitate și de spirit științific a acestei biografii).

Dintre volumele monografice apărute despre Eisenstein, singura sintetică, de valoare, este cea a lui Jean Mitry („Classiques du cinéma", Editions Universitaires, Paris, 1961). Este o lucrare, cuprinzînd foarte interesante analize ale filmelor realizatorului, indispensabilă oricui vrea să cunoască opera lui Eisenstein.

În aceeași capitol al lucrărilor monografice trebuie să amintim lucrarea lui Barthélemy Amenguel, apărută în nr. 25 al publicației periodice franceze „Premier Plan" (octombrie 1962), care conține puncte de vedere originale asupra operei eisensteiniene. Volumul lui Léon Moussinac, apărut postum în colecția „Cinéma d'aujourd'hui" (Ed. Seghers, Paris, 1964), este o lucrare fermecătoare prin căldura ei, care prezintă interes și deoarece cuprinde documente, scrisori inedite adresate autorului.

O broșură a lui Vsevolod Vîșnevski apărută în 1939 (Goskinoizdat) — și care este prima carte publicată despre Eisenstein — reprezintă o lucrare esențială în bibliografia problemei. Volumul semnat de Paul Rotha, Ivor Montagu, John Grierson în 1948 (Ed. Faber and Faber, London), sau cele mai recente, ca lucrarea lui V. Nijni, „La lecțiile de regie ale lui Eisenstein" (Ed. Meridiane, București — 1962), o relatare comentată a cîtorva lecții, sau „Crucișătorul Potemkin" de I. Rostovțev (Ed. Iskustvo, Moscova, 1962), o aproximativă lucrare monografică despre film ca și lucrarea Reginei Dreyer-Sfard: „Montaz w Twórezósci Eisenstein" (Warszawa, 1964), sau volumul apărut sub îngrijirea lui Peter Konlechner și Peter Kubelka la „Österreichisches Filmmuseum" (Wien. 1964), completează lista cărților de acest gen, la care ne putem referi.

Există apoi o serie de texte importante, apărute în cadrul unor cărți diferite. Prima care trebuie amintită aici este istoria cinematografiei ruse și sovietice, lucrare de mare valoare: „KINO", A History of the Russian and Soviet Film", de Jay Leyda (George Allen and Unwin Ltd. London, 1960) care conține analize foarte serioase și numeroase date inedite și amintiri despre Eisenstein căruia autorul cărții i-a fost elev, colaborator, editor în americană și prieten apropiat. Amintim apoi volumul Esfirei Șub. „În prim-plan" (Ed. Iskustvo, Moscova, 1959), care conține un capitol despre Eisenstein, indispensabil cercetătorului. De menționat de asemenea și cartea lui S. Iutkevici „Contrapunctul regizorului" (Ed. Iskustvo, Moscova, 1960), cu un capitol despre Eisenstein. În sfîrșit, semnalăm volumul „Serghei Eisenstein — Künstler der Revolution" (Henschel-Verlag, Berlin, 1960), cuprinzînd texte ale participanților la o consfătuire berlineză despre viața și opera lui Eisenstein, precum și documente importante.

În afara celor amintite a fost publicat un număr impresionant de amintiri, mărturii, studii despre Eisenstein, publicate fie în diferite volume, fie în periodice. Apărute pe toate meridianele, aceste documente nu au fost încă de nimeni catalogate. În cele de mai jos ne mulțumim să înșirăm — în ordine alfabetică — doar numele autorilor ale căror scrieri ni s-au părut mai importante, fără a epuiza prin aceasta lista lor: H. Agel, Gr. Alexandrov, G. Aristarco, P. Attașeva (soția lui S. M. Eisenstein), U. Barbaro, N. Cerkasov, J. Domarchi, Th. Dreiser, R. Dreyer, K. Eliseev, L. Fischer, Ch. Ford, J. Freeman, H. Herlinghaus, B. Illés, R. Jeanne, R. Iurenev, S. Iutkevici, Gr. Kozințev, L. Kozlov, I. Krasovski, L. Lanza, N. Lebedev, J. Leyda, J. Freeman, L. Linhart, N. Marshall, Vs. Meyerhold, B. Mihin, I. Montagu, L. Moussinac, V. Nikolska, F. Pasinetti, P. Rotha, G. Sadoul, V. Șklovski, N. Sokolova, M. Strauch, J. Toeplitz, I. Vaisfeld, H. Weinberg ș.a.

Un alt capitol al bibliografiei problemei îl constituie cel cuprinzînd scrierile lui Eisenstein. În românește a apărut o sumară culegere a scrierilor lui (Eisenstein: „Articole alese", București, 1958), la care se adaugă — grație acțiunii lăudabile a Centrului de Documentare al Arhivei Naționale de Filme — publicarea unor serii de traduceri atît în „Caietul de documentare cinematografică" (numeroase studii, precum și scenariul lui „Alexandr Nevski"), cît și într-un volum special editat aici (în care sînt cuprinse între altele descrierea completă a „Crucișătorului Potemkin" și scenariul lui „Ivan cel Groaznic").

Au fost publicate în numeroase țări scenariile filmelor „Crucișătorul Potemkin", „Vechiul și Noul", „Alexandr Nevski", „Que viva Mexico!", „Ivan cel Groaznic".

Cele două volume, „Film Form" și „The Film Sense", editate de Jay Leyda, rămîn materiale de bază. Au mai apărut apoi, disparat, scrieri ale lui Eisenstein în revistele sovietice și numeroase traduceri ale lor mai cu seamă în engleză și germană (în volume au apărut în S.U.A., Anglia,

Germania, Italia, Elveția, Ungaria, Portugalia, Argentina etc.

Faptul editorial cel mai important însă este începerea publicării, în prezent, a scrierilor lui Eisenstein din care au apărut în U.R.S.S., în timpul redactării biografiei de față, primele trei volume. Fără a cuprinde opera completă, cu neajunsuri editoriale, volumele acestea au totuși o importanță covîrșitoare și autorul a încercat, măcar ulterior, să țină seama, în măsura posibilului, de datele inedite pe care le ofereau.

MULȚUMIRI

Autorul mulțumește și pe această cale următoarelor instituții care i-au fost de ajutor la documentarea pentru cartea de față : Arhiva Națională de Filme din București și Centrul de Documentare al Arhivei ; Arhiva de stat pentru literatură și artă din Moscova ; Muzeul Teatrului M.H.A.T. din Moscova ; Oesterreichisches Filmmuseum din Viena.

De asemenea și următoarelor persoane: Ioan Grigorescu, Ervin Voiculescu, Dumitru Fărnoagă, Stela Kintescu (România),

Lev Kulesov, Grigori Kozințev, Rostislav Iurenev, Bianca Tisse (U.R.S.S.),

Leopold Stokovski (U.S.A.), Prof. Maurice Dobb (Cambridge-Anglia), David J. Francis (The British Film Institute — Anglia), Henri Colpi (Franța),

Lic. Xavier Campos Ponce, Senora Ma. de los Angeles (Mexic). Mulțumesc lui Peter Konlechner și Peter Kubelka pentru sprijinul lor prietenesc datorită căruia am putut viziona toate filmele accesibile ale lui Eisenstein. Mulțumesc Prof. Ronald Gottesman cît și Prof. Harry A. Geduld (Universitatea Indiana — U.S.A.) pentru generozitatea cu care mi-au făcut cunoscute cercetările lor ; îi mulțumesc prof. Ronnald Gottesman pentru ajutorul pe care mi l-a dat în concordarea textului meu despre „Que viva Mexico !" cu rezultatele cercetărilor sale precum și pentru prilejul pe care mi l-a oferit cu atîta prietenie de a-l întîlni și de a cunoaște nemijlocit materialele inedite din Arhiva Upton Sinclair privitoare la filmul mexican al lui Eisenstein,

Mulțumiri deosebite lui Jay Leyda (U.S.A.) pentru ajutorul de neprețuit, pentru căldura și prietenia cu care m-a sprijinit, fără de care această carte nu ar fi putut fi scrisă astfel.

CUPRINS